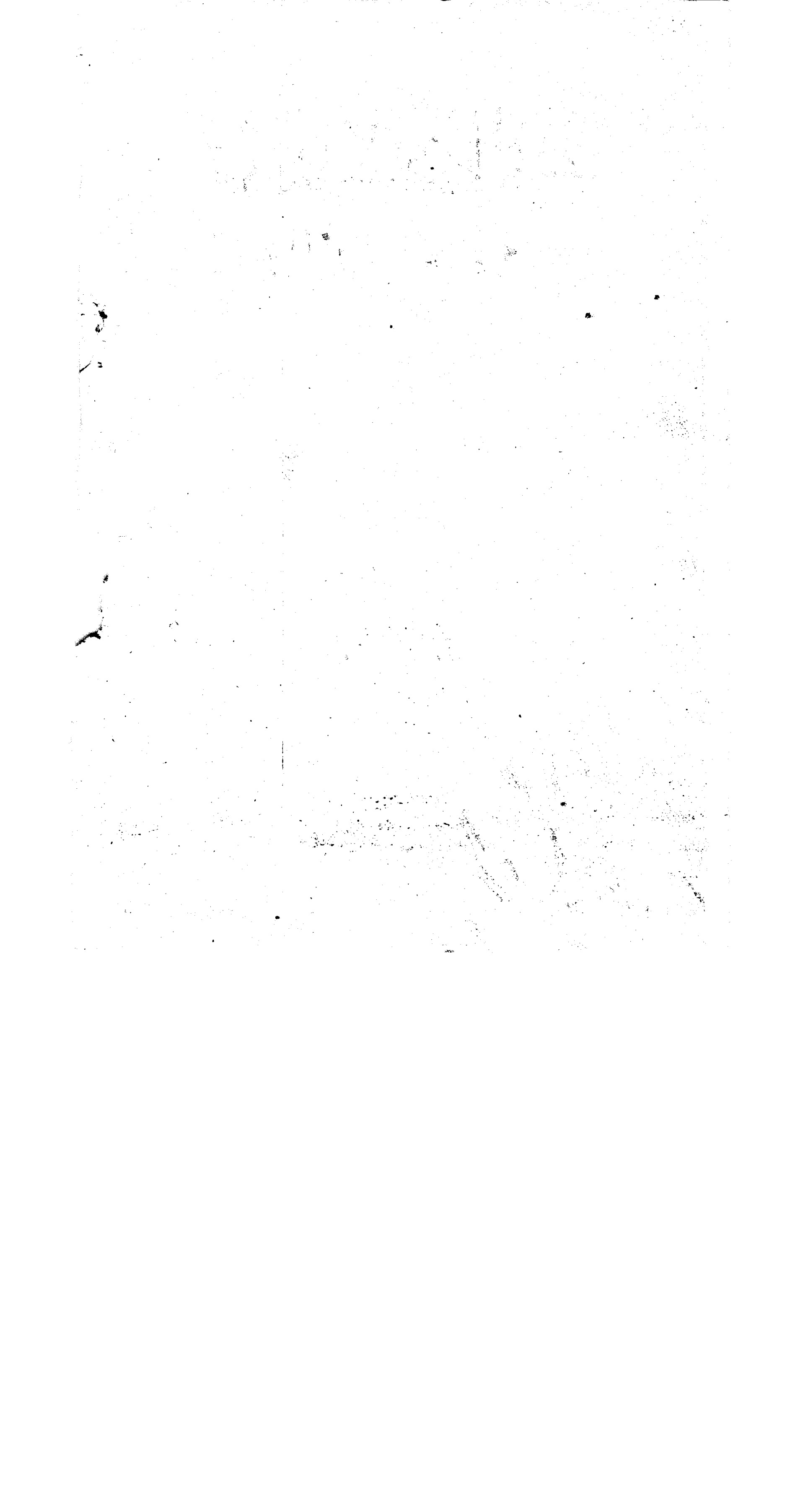
عبد القادر القط
والنقد العربي

تأليف
دكتور عبد الحميد القط

الطبعة الأولى
١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م

الناشر
مكتبة الخانجي بمصر



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الناقد المصرى الكبير الدكتور عبد القادر القط ، الذى لعب دوراً خطيراً فى النقد المصرى المعاصر ، هو موضوع هذه الدراسة ، ولا شك أنه كان موضوع دراسات أخرى سابقة[1] ، ولكننا رأينا أن نقوم بدراسة شاملة لاتجاهه النقدى : وجهوده فى الحقل الثقافى المصرى المعاصر ، بل العربى المعاصر . لقد أثرى النقد المصرى منذ مطلع الخمسينيات وحتى اليوم بآرائه النقدية الخصبة ، منطلقاً من النص الأدبى معتقداً أن بيان خصائصه الفنية ، هو الواجب الأول لناقد الأدب ، ولكنه فى الوقت ذاته لا يهمل ربطه بنفسية قائله وظروف عصره ، أو غيره من الأعمال السابقة أو اللاحقة إذا كان هناك داع يحتم ذلك . ويرى أن لكل عمل أدبى سماته الخاصة ،

---

(١) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد ، التفسير الحضارى للأدب فى الأدب الإسلامى والأموى للدكتور عبد القادر القط ، مجلة الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

وانظر أيضاً المقدمة التى قدم بها لكتاب فى الأدب العربى الحديث للدكتور عبد القادر القط مكتبة الشباب القاهرة ، ١٩٧٨ .

وانظر أيضاً الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر بقلم الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد الأول شتاء ١٩٨١ .

ويحتاج لمدخل خاص لدراسته ، وقد أحدث كتابه فى الأدب المصرى المعاصر ١٩٥٥ هزة عنيفة فى الحقل الأدبى المصرى ، وتلقاه بعض الأدباء المتقودين بالغضب الشديد ، مما سبب له متاعب جمـّة ، لأنهم لم يفهموا ما يرمى إليه الكتاب ، ولا المنهج الذى يطبقه مؤلفه ، مع أنه بين منهجه بوضوح فى ثنايا كتابه . وسوف نشير إلى منهجه فى ذلك الكتاب ولكن بعد أن نتحدث عن منهجه فى كتاب آخر ، وهو مفهوم الشعر عند العرب .

ويتلخص منهجه فى التركيز على الجوانب الحضارية والنفسية فى تأثيرها على الأدب ، دون إغفال للجوانب الفنية للعمل الأدبى ، وقد ظهر ذلك المنهج فى كتابه الذى سبقت الإشارة إليه والذى حصل به على درجة الدكتوراه من جامعة لندن سنة ١٩٥٠ ، فهو مثلا عند ما يحاول أن يفسر الأسباب التى أدت إلى نشأة مذهب البديع ، بصورته التى رأيناه بها عند أبى تمام يرد ذلك إلى أسباب حضارية . ويرفض الأسباب الأخرى التى أوردها غيره من الدارسين ، فيرفض أن يكون البديع قد نجم عن تفضيل شخصى من جانب أبى تمام(١) ، كما ينكر أن يكون راجعاً إلى أصله اليونانى(٢) ، وينتهى بعد مناقشة تلك الآراء مناقشة مستفيضة إلى القول : « ولا بد أن نضع فى حسابنا كل الظروف التى تطور الشعر العربى فى ظلها منذ مراحله الأولى ، والتغيرات التى لحقت بتلك الظروف على مر الزمن لكى نصل إلى فهم شامل لمذهب « البديع » . ويجب أن ندرس لغة هذا الشعر فى هذه المراحل الأولى ، وتطورها فى العصور التالية . وينبغى أن نعود من جديد إلى دراسة مكانة الشعراء فى المجتمع الجاهلى والعصر العباسى ؛ فهذا الأسلوب الجديد فى نظم الشعر يرتبط بالعوامل التى شكلت الشعر العربى فى مراحله الأولى ومهدت السبيل للتطورات المختلفة التى منحت هذا الشعر ملامحه الخاصة خلال مراحله المختلفة ، وهكذا يمكننا أن نأخذ فكرة أكثر شمولا عن هذا الشعر لاتفصل بينه وبين الحياة التى ليس الأدب إلا مجرد انعكاس لها »(٣) .

---

(١) مفهوم الشعر عند العرب ص ٤٩ ، ٥٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ٦١ — ٦٤ .
(٣) المرجع نفسه ص ٦٤ .

ويبدو من قوله هذا أن العوامل الحضارية تلعب الأثر الأكبر فى إحداث الاتجاهات الأدبية ، فالاتجاهات الأدبية ليست اتجاهات فردية ، وإنما هى صدى لتغييرات حضارية تعمل على إحداثها . بل إن الفرد تشكل طريقة تفكيره البيئة التى ينشأ فيها إلى حد كبير ، فالثقافة التى يتلقاها ، والآراء التى تنتشر من حوله تكونه تكويناً خاصاً ، دون أن يلغى ذلك شخصيته المبدعة . ومن هذا المنطلق يرفض أن يكون البديع راجعاً إلى أصل أبى تمام اليونانى فما دام أبو تمام قد ربى فى بيئة عربية ، فلا بد أن يكون اتجاهه الفكرى — فى أساسه — عربياً . يقول : « وأخيراً فإذا كانت الطريقة التى يفكر بها المرء يشكلها — إلى حد كبير — البيئة التى ينشأ فيها ، والآراء المختلفة التى تقدم إليه ، ونوع الثقافة الذى يصادفه ، فلا بد أن يكون اتجاه أبى تمام الفكرى — فى أساسه — اتجاهاً عربياً »[١] .

بل إنه يفسر اختلاف اللهجات العربية فى العصر الجاهلى ، ووجود لغة أدبية واحدة يكتب بها الشعر العربى تفسيراً حضارياً عندما يبين أن الحياة العربية التى كانت تفرض التنقل على البدو أدت إلى وجود احتكاك وتعامل بين تلك القبائل ، مما قرب بين لهجاتها ، كما أن الأسواق العربية هى الأخرى أعانت على ذلك ، بل إن طريق التجارة الذى كان يخترق الجزيرة العربية كان يقطع أراضى قبائل معينة ، وهو ما يفرض التعامل واللقاءات وهى أمور لا بد أن تكون أداة التفاهم فيها اللغة[٢] ، ويؤكد هذه الآراء بقوله : « ومن اللافت للنظر أن هذه الأخبار تروى فى كتب الأدب العربية دائماً دون أدنى إشارة إلى أن اختلاف اللهجات قد نشأت عنه صعوبات فى التفاهم أو التعامل بين القبائل ، وهو ما يتضح منه أن العرب فى ذلك الوقت كانوا قد حققوا درجة كبيرة من الوحدة اللغوية . حقاً يجب أن يفترض المرء منذ البداية ، وطبقاً لهذا النوع من الحياة غير المستقرة وجود لغة موحدة كان العرب جميعاً يعرفونها ، فمع أن القرآن الكريم كان يخاطب أصلا أهل مكة ، كان النبى (صلى الله عليه

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٢ — ٦٣ .
(٢) المرجع نفسه ص ٦٨ .

وسلم) يتلوه على القبائل الأخرى فى اللقاءات الكثيرة التى عقدها معهم فى موسم الحج . وعندما هاجر هو وأصحابه من أهل « مكة » إلى « يثرب » ، لم يجد صعوبة كبيرة فى التعامل مع أهلها أو التفاهم معهم بسبب اللغة ، وقد شارك النبى والمهاجرون معه الأنصار فى مساكنهم ، وتآخوا ، وتصاهروا ، وواصلوا معاً نضالهم لأهل مكة دون أدنى إشارة إلى أن اللغة كانت تقف عقبة أمامهم وهم يحققون شيئاً من هذا »[1] .

وهكذا نرى العامل الحضارى يؤكده الاستقراء الواعى للتاريخ يمثلان أساساً من أسس النقد الأدبى عند الدكتور عبد القادر القط ، فاللغة الموحدة تمثل ضرورة حضارية أمام شعب يتهيأ ليكون أمة واحدة ، ولا شك أن اللغة عامل مهم من عوامل الوحدة لأية أمة من الأمم ، أو لأى شعب من الشعوب[2] وتأتى دراسته لمكانة الشعراء فى العصر الجاهلى لتؤكد نظرته الحضارية لنشأة الشعر فى المجتمع العربى الجاهلى . ووضـــع الشاعر فيه[3] . ذلك الوضع الذى كان يحتم عليه إطاراً معيناً من السلوك ، ونمطاً خاصاً من الشعر . فالمبالغات الشعرية أصبحت حصيلة طبيعية لشعر المدح الذى يقال إرضاء للممدوحين ، مما سبب أضراراً للشعر ، لأن المال أصبح هو مطمح الشاعر وليس الشعر نفسه الذى أصبح وسيلة الحصول على ذلك المال ، وقد عبر الشاعر فى البداية عن مشاعره ومشاعر قومه ووقع الأحداث على نفوسهم ، نتيجة للتكافل الذى يخضع الشاعر فيه للنظام القبلى[4] .

ولا نريد أن نستقصى كل ما ورد فى الكتاب فسنشير إلى ذلك فى موضعه من هذا البحث ، ولكننا نريد أن نكشف عن موقف نقدى للدكتور عبد القادر القط يتآزر فيه الجانب الحضارى ، مع الحقائق التاريخية ، مع النظرة الفنية الدقيقة لبيان طبيعة ذلك الشعر الذى يدرسه . وتتضح النظرة

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٨ ، ٦٩ .
(٢) انظر حديثة التفصيل من هذا، المرجع نفسه ص ٦٩ ، ٧٠ .
(٣) انظر ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ٧١ — ٨٢ .
(٤) انظر المرجع نفسه ص ٧٥ — ٧٩

الفنية فى حديثه – على سبيل المثال – عن مدرسة زهير التى تحدث عنها الدكتور طه حسين فى كتابه فى الأدب الجاهلى[1] . فقد رفض الدكتور عبد القادر القط وجود هذه المدرسة على أساس فنى ، وهو أن الحسية التى تتسم بها هذه المدرسة – فى رأى الدكتور طه حسين ، وهو رأى صحيح – لا تقتصر على شعر شعراء تلك المدرسة وحدهم ، بل نجدها عند غيرهم من شعراء العصر الجاهلى ، مما يسقط تلك المدرسة برمتها فهى موجودة مثلا فى شعر امرىء القيس ، وغيره من الشعراء[2] .

وهو فى دراسته للشعراء لا يغفل عن الجانب النفسى ، عند الشاعر وأثره على شعره ، فبشار مثلا بسبب ما أصيب به من فقد البصر اعتمد على الشعر العربى القديم ، وجعله المصدر الذى يستمد منه صوره الخيالية ، ومن ثم كان مضطراً إلى مسايرة تقاليد الشعر العربى القديم : « ومن ثم فإن الزعم بأنه كان أحد من مهدوا الطريق لمذهب البديع الذى عرف به أبو تمام فيما بعد ، يجب ألا يقبل إلا بكثير من التحفظ . ففضلا عن أنه ولد أعمى ، أعتبر الشعر العربى القديم المصدر الذى يستمد منه صوره الخيالية التى لم يكن ليستطيع أن يبدعها بكفاءة لو اعتمد على نفسه . وقد كان عليه – لهذا السبب – ألا يخالف الشكل الذى صيغ فيه الشعر العربى القديم »[3] .

كما يتحدث عن طبيعته الشهوانية وضخامته غير المألوفة التى أثارت سخرية الناس منه ، عندما زعم أن هواه قد أصابه بالهزال . كما يشير إلى طيشه ، وقلة معاناته ، وخلو عقله من الهموم وهى سمات شخصية يكون لها آثارها على شعره[4] كما يفسر دعوة أبى نواس إلى التجديد تفسيراً حضارياً عندما يقول :

---

(١) انظر طه حسين . فى الأدب الجاهلى ، ص ٢٦٧ – ٢٦٨ . وانظر أيضاً المرجع نفسه ص ٢٧٠ – ٢٧١

(٢) انظر مفهوم الشعر عند العرب ص ٥٠ – ٥٣

(٣) المرجع نفسه ص ١٠٦

(٤) انظرا لمرجع نفسه ص ١٠٧ – ١١٠

« ولا ترجع إذن سخرية أبي نواس من التقاليد الشعرية في عصره إلى أسباب فنية أو سياسية ، ولكنها تشير — في الأغلب — إلى أسلوبين من أساليب الحياة ارتبطت حياته بأحدهما خاصة . فقد كان دائم المقابلة بين الحياة الحديثة المتمدينة التي يحياها ، وبين الحياة الشاقة الموحشة في الصحراء ، تعبيراً عن غرامه بالحياة الأولى ؛ ولم يكد يسخر من المقدمة التقليدية للقصيدة القديمة حتى انهمك في شن حملة طويلة على حياة البدو ، مهملا القضية الفنية التي شرع في الدفاع عنها »[1] . ثم يضيف إلى ذلك التفسير الحضاري ، التفسير الفني الذي يعتمد على شعر الشاعر ليحدد دوره في التمهيد لمذهب البديع الذي عرف به أبو تمام الطائي ، مبيناً أن أسلوب أبي تمام في « البديع » أسلوب معقد يختلف عن أسلوب أبي نواس الذي يرى أن صوره (استعاراته وتشبيهاته) في غاية الابتذال[2] . ولينتهي إلى حكم عام ودقيق على شعره ، غير مغفل أثر شخصيته على هذا الشعر[3] ، ويبين الأثر النفسي لحياة الشاعر على شعره فيقول :

« وقد كان أبو نواس — بالتأكيد — النموذج الكامل للشعراء الذين عاشوا حياة شبيهة بحياته ، وطرقوا موضوعات مماثلة لموضوعات شعره ، بل إن قصائده التي يراعي فيها اتباع الأشكال التقليدية تظهر لنا الأثر الذي أحدثته حياته الخالية من الهموم في شعره ، إلا عندما يتعمد الحذلقة . وقد كان تأثيره على شعر أبي تمام تأثيراً طفيفاً في مجال البديع ؛ لأن أبا تمام بطبيعته كان أكثر جدية منه بكثير ، وكان لا يقول الشعر — عادة — إلا في موضوعات جادة ، ولكننا يجب أن نبحث عن أصول مذهب البديع عند مسلم ، وهو الأسلوب الذي طوره أبو تمام ، وبلغ به درجة الكمال فيما بعد »[4] .

وهكذا نلاحظ خلافاً في الأسلوب الشعري وفي طبيعة كلا الشاعرين .

---

(١) المرجع نفسه ص ١١٩

(٢) انظر المرجع نفسه ص ١٢٤ ، ١٢٥

(٣) « « نفسه ص ١٣٠

(٤) المرجع نفسه ص ١٣٠ ، ١٣١

تجعل أثر أبى نواس ، على أبى تمام أثراً طفيفاً لا يعتد به عند بيان الأصل الذى نشأ عنه بديع أبى تمام .

ويفسر الدكتور القط لنشأة السرقات بالعامل الحضارى فالمجتمع العباسى لم يتطور فى جوهره تطوراً كبيراً يغير من وظيفة الشاعر أو دوره فى العصر العباسى ، بل ظلت وظيفة الشاعر كما هى ، وموضوعات الشعر هى نفسها الموضوعات القديمة مما اضطر الشاعر إلى الأخذ من سابقيه ومعاصريه يقول :

« ما الذى خلع على السرقات كل تلك الأهمية إذن ؟ وتتمثل إجابة هذا السؤال فى معرفة ما أحاط بالشعر فى العصر العباسى من ظروف . لقد ووجه الشعراء بضيق فى مجال القول . لأنهم كانوا يقولون الشعر باستمرار فى موضوعات وأشكال بعينها ، حتى أصبحوا جميعاً لا يستطيعون أن يتجنبوا العدوان على ما أبدعه غيرهم من صور خيالية . مما أحدث تشابهاً بين ما نظموه من أشعار ، وأصبحت تلك الأشعار موضوع دراسة شاقة قام بها النقاد .

ولما كان مجال القول محدودا أمام الشعراء اضطروا إلى البحث عن معان جديدة أخذوها من الشعر العربى القديم ، ونجحوا فى هذا إلى حد خفيت معه ودقت عملية الأخذ ، أو بعبارة أخرى نجحوا فى إخفاء المصادر التى أخذوا عنها ، إما بتغيير الأشكال التى كانت عليها فى شكلها الأول ، أو بالزيادة عليها ، أو بنقلها من موضوعها الأول إلى موضوع آخر»[1] .

ولا نريد أن نستعرض كل جزئيات ذلك المنهج فى الكتاب كله وإنما قصدنا التمثيل له تمثيلا سريعاً يكشف عن طبيعته ، فهو منهج يتركز فى الدراسة الفنية ، والنفسية والحضارية ، للشعراء أو الأدباء ، وما أبدعوه ، بحيث تبدو الصلة واضحة بين الشعر والمجتمع الذى نشأ فيه . وبين نفسية الشاعر نفسه .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ١٤٥ ، ١٤٦

أما الكتاب الثانى الذى يتضح فيه ذلك المنهج النقدى فهو كتاب « فى الأدب المصرى المعاصر » ١٩٥٥ ، ذلك الكتاب الذى أحدث ضجة فى الحقل الأدبى ، كما سبق أن أشرنا .

ومنذ البداية يدرك الناقد(*) أن الأدب المصرى المعاصر يمر بمرحلة من التطور تختلط فيها الأعمال الرديئة بالجيدة ، وأن واجب الناقد أن ينبه إلى ذلك الاختلاط ، لينفى الزيف ، ويوضح الأصالة ، فيقول : « يجتاز الأدب المصرى فى هذه الأيام مرحلة خطيرة من التطور ، وتحيط به ظروف بعضها يسير بهذا التطور فى خطه الصحيح ، وبعضها ينحرف به عن غايته ، لذلك يختلط الجيد بالردىء أحياناً فى نفوس كثير من الأدباء ، والقراء على السواء ، وتختلف مفاهيم الأدب عندهم نتيجة هذا الاختلاط »[1] .

فهذا التطور بما يتصل به من جوانب حضارية تتسم بها المجتمعات الشرقية ، من سلبية غالبة على الشخصيات ، فضلا عن قرب هذه الشخصيات من نفسية بعض الكتاب ، بالإضافة إلى ما جد من وعى بالمجتمعات الشرقية تؤدى إلى إيثار الكتاب للشخصيات المضطهدة والفقيرة ، وتصويرها تصويراً سلبياً لا يثير شفقة عليها ، وإنما يجعلها مغلولة لا تسلك سلوكاً إيجابياً . يقول : « ولا شك أن المجتمعات الشرقية — بوجه عام — بما فيها من فقر غالب وانعدام لتكافؤ الفرص ، وانتشار لدواعى الفشل ، تخلق من النماذج السلبية أكثر مما تخلق من الشخصيات القوية الفعالة . ولا شك أن ذلك يغرى القصاص باختيار النماذج الأولى لأنها طابع المجتمع العام ، ولأن كثرتها تعينه على رسم صورة صادقة لها من الناحيتين المادية والنفسية ، ولعلها تكون فى كثير من الأحيان أقرب إلى نفسه ، إذ هو على كل حال جزء من هذه البيئة يغلب عليه ما يغلب عليها ، ويتأثر بجوها العام .

وقد زاد من إقبال الكتاب على تصوير هذه الشخصيات ما جد على المجتمعات الشرقية من وعى طبقى أحس الكتاب معه أن عليهم واجباً نحو

(*) المقصود بالناقد ، أو بالدكتور القط ، الدكتور عبد القادر القط نفسه .

(1) فى الأدب المصرى المعاصر ، مكتبة مصر القاهرة ، ١٩٥٥ ، المقدمة .

الطبقات المضطهدة الفقيرة . فراحوا يختارون نماذجهم من بين أفرادها ليصوروا مبلغ بؤسها وحرمانها وأثر الظلم والفقر فى نفسياتها»(١) .

وهو يدرس ظاهرة السلبية فى ثلاث من القصص ، لأنها تخفق فى تحقيق الغاية النبيلة التى يسعى إليها أولئك الكتاب . يقول : « ولا شك أن هذه غاية نبيلة إذا استطاع المؤلف أن يسلك السبيل الصحيحة لتحقيقها فى عمل فنى ناجح . غير أن كثيراً من هؤلاء الكتاب قد ضلوا الطريق إلى تلك الغاية فجاءت شخصياتهم فاترة لا يثير ضعفها فى نفس القارىء ألماً ولا إشفاقاً ، بل تمضى أحداث الرواية كما قلنا فاترة رتيبة ، وكأن أبطالها بعض المتفرجين الذين يرقبون تلك الأحداث ، دون أن يصنعوها أو يؤثروا — على الأقل — فى سيرها »(٢) .

وأما الروايات فهى تعبير عن نفسيات المؤلفين ، والسلبية التى تغلب عليها تعبير عن تلك السلبية الكامنة فى نفوسهم وبذلك تكون تلك الروايات تصويراً لموقف حضارى معين وتعبيراً عن نفسيات المؤلفين . يقول المؤلف : « . . وهو تعبير عن السلبية الكامنة فى شخصيات المؤلفين أنفسهم ، إذ كانوا جزءاً من مجتمعهم يدينون بما يدين ، ولكن الكاتب الموهوب له دائماً من النفاذ وصدق البصيرة ما يدفعه إلى التحرر من تلك القيم ليرسم لمجتمعه طريق الخلاص ، وليبث فى نفوس قرائه إيحاءاته الموجبة وإيماناً بالحياة وإقبالا عليها . وليس الطريق الأمثل إلى هذا الخلاص أن نصور الظلم والفساد ، ونحمل عليهما بالكلام وحده ، على حين تخضع شخصياتنا القصصية لما تلقى من الظلم والفساد . فلتكن شخصياتنا إذن شخصيات قوية ثائرة ، ولتكن فى ثورتها أشبه بالحياة لا تغرق فى المثالية إذا لم يكن هناك موضع لها ، ولا تخضع للقيم إذا كانت تحس ببلى تلك القيم ، وبأنها تفسد عليها حياتها وحياة الآخرين ، لا يكفى أن نلقى الوزر على الأب الذى يسىء التصرف فى مستقبل ابنته بل يجب أن تتحمل الفتاة الخانعة نصيبها من اللوم ،

---

(١) فى الأدب المصرى المعاصر ص ١٠

(٢) المرجع السابق ص ١٠ ، ١١

ما دامت لاتقاوم إرادة هذا الأب الأنانى ، سواء انتصرت فى ذلك أم كان نصيبها الفشل[1] .

ويدرس الدكتور عبد القادر القط المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم ويشير كثيراً إلى عزلة ذلك الكاتب المسرحى فى مسرحه الذهنى عن الواقع ، . . . فهو يعالج قضايا فكرية فى مسرحيات لاتخلص للقضايا الفكرية وحدها ، لأنها فى بعض جوانبها تصور مشاعر إنسانية ، كان ينبغى على الكاتب أن يترك الشخصيات لتعبر عنها دون تدخل منه ، إذا أراد لها أن تكون شخصيات مسرحية ناجحة ، ولكنه ظل يخضع تلك الشخصيات للفكرة دون حساب لمقتضيات الموقف المسرحى الذى يحتم على الشخصية أن تسلك سلوكاً إنسانياً مقبولا فى ضوء ما يحيط بها من ظروف . ويربط الناقد هذا الاتجاه بنفسية صاحبه الذى يعتزل مجتمعه فى برجه العاجى ، ويفرض نظرته المتشائمة على ذلك الواقع . فى حين أنه بدأ بروايته عودة الروح بداية متفائلة ، ولو أنه أدرك واجبه ككاتب مسرحى الإدراك الصحيح لا تصل بمشاكل ذلك المجتمع وحاول تقديمها دراميا ، وبصورة توحى بالتفاؤل والأمل بدلا من لجوئه إلى الأسطورة أو الأدب الشعبى .

وهنا يتضح أن الدكتور القط يرى للأدب وظيفة حضارية على الكاتب ألا يتخلى عنها أبداً ، وإن هو تخلى عنها فيجب أن يحول أفكاره الذهنيّة لخدمة مجتمعه ، فالأفكار لاتنشأ من فراغ ، وإنما تتصل بالإنسان فى صراعه الاجتماعى ، ولا بد أن يحسها الإنسان على أنها جزء متصل به ، وليس فكرة مجردة . فهو — أى الدكتور القط — يتحدث عن صلة المسرح بالمجتمع فيقول : « . . وهو ارتداد إلى فكرة البرج العاجى التى كفر الفنانون بها منذ زمن بعيد ، وآمنوا بأن الفن الصحيح لا يمكن إلا أن ينبع من الحياة ذاتها ، ويتفاعل معها فيؤثر فيها ويتأثر بها . وإذا كان الفنان يعمد أحياناً إلى رسم مثل عليا فليس لأنه يكره الحياة ، بل لأنه يريد أن يرسم للناس

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٣ ، ٤٤

الطريق إلى حياة أفضل وأسعد . وهو لا يعشق هذا المثل الأعلى لذاته بل يسعى جاهداً عن طريق فنه إلى خلق وعى عند الناس بما فيه من جمال وبما فى حياتهم من قبح أو تناقض أو رذيلة ليدعوهم إلى الانتقاض على واقعهم والتطلع إلى واقع جديد ، وبذلك يشارك الفنان فى تطور المجتمع والحياة »[١].

فالفن له وظيفة حضارية ، تتمثل فى خلق وعى لدى الناس بما فى حياتهم من جمال أو قبح ، ودفعهم — أو دعوتهم إلى تغيير ما يرونه غير جدير بهم كبشر والعمل على تحقيق حياة أفضل . وبذلك يكون الفنان وسيلة من وسائل التطور أو مشاركاً فيه .

وهو يؤمن بأن الأفكار المجردة لا وجود لها فى حياتنا ، أو فى نفوسنا : « بل إن كل فكرة مهما تبدو بعيدة الصلة بالواقع المادى لابد أن تنبع فى حقيقتها من ذلك الواقع »[٢] ويضرب مثلا بفكرة الزمن والأمومة اللتين جعل لهما المؤلف كياناً مستقلا عن إحساس الناس بهما فقال : « هكذا جعل المؤلف للزمن كياناً خاصاً مستقلا عن حقيقته الشعورية فى نفوس الناس ، مع أن إدراكنا لوجود الزمن فى حياتنا لا يقوم إلا على ما يقع فيه من أحداث ، وما يجد على نفوسنا فيه من تطور . وهو بهذا لا يمكن أن يكون فكرة مجردة إلا فى نطاق البحث الفلسفى المحض الذى يدرس الكون بوجه عام دون نظر كبير إلى الحياة الإنسانية .

وكذلك فكرة الأمومة فى مسرحية أوديب تلك التى حالت بين أوديب وبين ما شاء له المؤلف من رغبته فى البقاء مع زوجته حتى بعد أن عرف أنها أمه . فليست الأمومة فكرة مجردة تقوم على حقيقة مجردة هى أن هذا ابن لتلك كما يزعم المؤلف ، بل هى علاقة نفسية عميقة تتكوّن من صلة الطفل الوثيقة بأمه وحاجته إليها ، واستجابته لرعايتها وحنانها ، وإلفه الطويل لها بحيث يصبح الشعور الجنسى نحوها ضرب من المستحيل إلا فى حالات مرضية شاذة . حقاً إن أوديب لم تتح له هذه الصلة بأمه ، إذ كان

---

(١) المرجع نفسه ص ٨٠ ، ٨١

(٢) المرجع نفسه ص ٥٢

أبوه قد أسلمه إلى أحد الرعاة ليقتاته بعد مولده ، ولكن ذلك لا يمنع من شعوره بحقيقة الأمومة عند الآخرين ، ولا يقتضى أن يشعر بها كأنها شيء مجرد لا صلة له بالواقع المادى »[١] .

وفى حديثه (عن الأدب بين الغاية والفن) لاينسى الدور الحضارى الذى يلعبه الأدب فى المجتمع ، ولذلك يبدأ هذا الحديث مشيراً إلى الاتجاه القوى فى المجتمع المصرى نحو الواقعية ، ويربط هذا الاتجاه بالتطور الاجتماعى الكبير الذى طرأ على المجتمع المصرى بعد الحربين العالميتين . ويصور مظاهر ذلك التطور الحضارى بقوله : « . . فقد أخذت المشكلات التى كانت تعتبر فردية من قبل تتجمع فى صورة مشكلات طبقية تؤثر فى جميع أفراد الطبقة الواحدة ، وإن تعددت مظاهرها ، وبواعثها المادية . وتعقدت الحياة ، وزاد إحساس الناس بحدة ما يلقون من جهد ليوفروا لأنفسهم بعض ما تفرضه الحضارة الجديدة من وسائل المعيشة الآمنة الكريمة .

وقد كانت مظاهر الحضارة والثراء فى العصور السابقة محصورة فى قصور الأمراء والإقطاعيين يستمتعون بها فيما يشبه العزلة عن سائر طبقات الشعب . أما الآن فإن الشعب يدرك هذه المظاهر إدراكاً واعياً ، ويراها أمام ناظره كل يوم ، ويشتهى أن يكون له بعضها ، ويعرف بحكم الوعى السياسى والفكرى أن له حقاً كبيراً فيها ، وأن الفقر والحرمان لا ينبغى أن يكونا بالضرورة من لوازم حياته »[٢] .

وقد كان لذلك التطور الحضارى أثره على وعى هؤلاء الكتاب والأدباء بمشكلات تلك الطبقات الكادحة ، التى هى مشكلات هؤلاء الأدباء أنفسهم ، فاتجهوا إلى تصوير المشكلات الاجتماعية والأجواء الشعبية والشخصيات المستمدة منها ، وانصرفوا بالتدريج عن كثير من الرومانسية . كما يشير إلى أثر الاتجاه الواقعى الغربى على أولئك الأدباء وذلك برغم ما بين

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٣ . وانظر حديثه عن عزلة توفيق الحكيم عن المجتمع ، وحياته فى برجه العاجى ، وتصوره لروح الهزيمة على المجتمع المصرى ، وما كان يجب عليه من اختيار موضوعات تصور ذلك من واقع المجتمع نفسه ، المرجع نفسه ص ٧٤ ، ٧٥

(٢) المرجع نفسه ص ١١٨

المجتمع الأوربى والمصرى من اختلاف فى التطور . ولا يعيب الدكتور القط ذلك الإتجاه الواقعى بل يراه اتجاهاً سليماً يؤكد التفاعل بين الفن والمجتمع [١].

ولكنه يرى أن المذهب الواقعى — شأنه شأن كل مذهب جديد — كثير ما ينحرف عن القصد ، ويتجه إلى المبالغة والإسراف . ولذلك يتسم ذلك المذهب عندنا بالوقوع فى كثير من الأخطاء ، إما فى تصور الموضوع أو فى طريقة عرضه [٢] .

ويتوج الناقد تلك الآراء بالدراسة النقدية الفنية الفاحصة التى ترى فى العمل الأدبى ، عملا أدبياً فى المقام الأول . وينصب جهده الأساسى فى هذا المجال .

ويأتى حديثه عن « أغانى أفريقيا » لمحمد الفيتورى دليلا واضحاً على ما ينبغى أن تكون عليه الصلة بين الأدب والمجتمع . فالشعر فى الديوان يتناول قضايا الملونين المضطهدين فى أفريقيا على يد الرجل الأبيض ، وهى قضيّة إنسانية هامة ، ولكن الشعر المعبر عنه هذه القضية مكتوب باللغة العربية التى لا يفهمها هؤلاء السود مما يجعل الديوان عديم الجدوى فى هذا المجال ، فيقول : « . . وقبل أن نتحدث عن هذه الغاية النبيلة التى يسعى إليها الشاعر لابد لنا أن نبين قيمة ديوانه بالقياس إلى تلك الغاية . أهو حقاً يمكن أن يخدم قضيّة الزنوج ، ويخلق لديهم وعياً بما يرزخون تحته من هوان وبؤس يدفعهم إلى الانتقاض على الظلم والعسف ؟ أو هل يستطيع على الأقل أن يثير مشاعر الرحمة والعدل فى نفوس مضطهدية فيكفون عن اضطهاده ؟ .

إن الديوان مكتوب باللغة العربية ، وهو مطبوع فى مصر لقرائها ، وقراء البلاد العربية الأخرى . وناظمه رغم أصله السودانى ، مصرى يعيش فى مصر ، وقراء الديوان على اختلاف مواطنهم يحسون أن مشكلة الزنوج لا وجود لها فى بيئاتهم إلا فى حالات فردية قليلة لا يمكن أن تخلق قضية عامة

---

(١) الفقرة السابقة مأخوذة من أقوال المؤلف ، المرجع نفسه ص ١١٨ ، ١١٩ بتصرف يسير .

(٢) انظر المرجع نفسه ص ١١٩ ، ١٢٩

تصور كفاح شعب بأسره . واستجابتهم لهذا الشعر لا بد إذن أن تظل مقصورة في حدود العطف النفسي الذي لا يجد موضوعاً يتحول إزاءه إلى سلوك إنساني معين . أما بالنسبة إلى الزنوج أنفسهم فإن الديوان كتاب مغلق لن يقرأوه ولن يتأثروا به . لهذا لا يدري القارىء لمن يوجـه ذلك الدفاع ، وما غاية الشاعر العملية التي يريد أن ينفذ إليها من خلال تصويره الفني لبؤس الزنوج ، ومظالم الرجل الأبيض »[1] .

وهو يرى أن هناك فرقاً بين ما يصنعه الكتاب الأمريكيون إذ يدافعون عن قضية الزنوج ، وبين دفاع الفيتوري عنهم في إفريقيا حيث يخاطب أولئك الكتاب الزنوج مباشرة بلغة يفهمونها ، ويتأثرون بها ، مما يدفعهم إلى النضال في سبيل حريتهم ، كما أن البيض يفهمونها كذلك ، فيساعدون على تحرير أولئك المضطهدين أما ديوان الفيتوري فيحارب في غير ميدان[2] .

• • •

وفي كتابه قضايا ومواقف الذي صدر على شكل مقالات أولا فيما بين سنة ١٩٥٨ ، ١٩٦٧ ، ثم صدر على شكل كتاب هو «قضايا ومواقف» يتناول عدداً كبيراً من القضايا النقدية ، بل ويتجاوز ذلك إلى بعض القضايا الثقافية وصلتها بالمجتمع . ومن القضايا النقدية التي يتعرض لها قضية القديم والجديد ، وذلك عندما رأت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب أن مجلة الشعر التي كان الدكتور عبد القادر القط يرأس تحريرها عندئذ تنشر من الشعر الجديد المخالف للشعر العمودي أكثر مما تنشر من الأخير ، وزعمت أنها أي «اللجنة» تحافظ على الأطر الشعرية القديمة التي تمثل ميراثاً ينبغي المحافظة عليه ، مدعية أنها تهدف إلى واجب وطني وقومي[3] مطالبة « أن يكون

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧١ ، ١٧٢ .

(٢) انظر المرجع نفسه ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

(٣) انظر قضايا ومواقف ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ . ص ٩ — ١٣ .

لها نوع من الإشراف على كل ما يتسم بميسم الدولة من وسائل نشر الشعر »[١] .

وفي رده على مذكرة اللجنة المذكورة ، ينبه إلى حقيقة حضارية هامة ، وهي أن الشكل في الفن لا يفرض على الأدباء ، ولا يستمر على ما هو عليه على مدى العصور استمراراً أبدياً ، لأن الفن يستجيب للحياة والتطور وهذه الاستجابة تعني التجدد ، والخروج على الأطر القديمة فيقول : « فالإطار في الشعر ، وفي أي فن آخر لا تفرضه تقاليد ثابتة على مر العصور ، وإنما ينبع من عرف عصر بعينه ، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية ، وطريقة إدراك الشاعر لها ، وخضوعه لسائر مقومات الحضارة في عصره . وكل تغير في هذه الحقائق ، لا بد أن يفرض بالضرورة تغيراً في الصورة الفنية أو ما تسميه اللجنة بالإطار . تلك هي « البديهية » الثابتة باستقراء تاريخ الفنون عند كل الأمم المتطورة الناهضة »[٢] .

ويتصل بتلك القضية حديثه عن « لغة الشعر الحر » وفي دفاعه عن لغة ذلك الشعر ، يرى أن هذا الشعر الذي يخالف المعجم اللغوي الموروث ، إنما يخالفه لأنه يعبر عن تجارب تخالف تجارب العصور السابقة ، أو قل هي لغة يحتم وجودها التطور الذي شمل جميع جوانب الحياة فيقول : « والحق أننا في أحكامنا على الشعر الجديد من هذه الناحية — ومن كثير من نواحيه الفنية الأخرى — نتجاهل ما طرأ على حياتنا كلها من تطور في الملبس والمأكل والعادات ، والعمارة والثقافة والتفكير ، وكل ألوان الحياة الأخرى ، مما نأخذه مأخذ التسليم دون أن نقيسه دائماً إلى ما ألفناه من قديم . بل إننا نتجاهل ما حدث في الشعر بالذات من تطور عند أمم أخرى سبقتنا في مجال الحضارة . . في مطلع القرن التاسع عشر قامت نفس الخصومة في إنجلترا بين أنصار المعجم الشعري ، ودعاة التحرر . ودعا الشاعر الإنجليزي

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣
(٢) المرجع نفسه ص ١٧

المعروف وردزورث إلى نبذ ذلك المعجم ، واختيار ألفاظ الشعر من لغة الحياة ، مما يستخدمه الناس كل يوم . . »[١] .

ويتصل بهذا الموضوع رده على الدكتور زكي نجيب محمود الذي يهاجم الشعر الجديد لأنه يخرج على تقاليد الشعر القديم فيقول : « ومفهوم هذه الدعوى أن الشعراء المحدثين لا يخرجون على القواعد الموروثة في النظم تمشياً مع روح العصر أو استجابة لطبيعة تجربة وإنما رغبة في أن يقال عنهم إنهم مجددون عصريون ، وأن تلك القواعد الموروثة شيء خالد مقدس لا يمكن أن ينال منه مر الزمن أو تمسه يد التطور .

وهذا في الحقيقة هو جوهر المشكلة وأساس الخلاف بين أنصار الشعر الجديد وخصومه ، فأنصار هذا الشعر يرون أن الفنون جميعاً — كسائر ألوان النشاط الإنساني — تخضع لسنة التطور وتتأثر بروح الحضارة وطابع العصر . وإذا كان الشعر العربي قد ظل محافظاً على تقاليده قروناً طويلة ، فذلك لأن المجتمع العربي ظل راكداً طوال تلك القرون فلما بدأ المجتمع نهضته الحديثة أخذت كل مظاهر الحياة فيه تتغير تغيراً جوهرياً من كل الوجوه . . »[٢] .

ويؤمن بأن النصر يكون حليف الجديد في صراعه مع القديم . فيقول : « . . وبعد فإن المعركة بين القديم والجديد معركة أبدية قد تطول أو تقصر ، ولكنها تنتهي بانتصار الجديد . ومن خلال الصراع بين القديم والجديد ينتفي الزيف ويبقى ما يمثل جوهر التطور الحقيقي في المجتمع . وإذا كان أغلب الجيل الجديد من الشعراء قد اتجه إلى هذا اللون من الشعر وأصرّ عليه فلا يمكن إلا أن يكون ممثلا لجوهر تطور حقيقي . وعلينا نحن الذين تقدمت بنا السن نوعاً ما أن نعي دائماً سنة التطور فلا نجعل من عقائدنا الموروثة عقبة في سبيل نهضة المجتمع وتقدمه »[٣] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٤ ، ٢٥
(٢) » » » ٢٩ ، ٣٠
(٣) » » » ٣٢

ويؤكد على ألا يكون الأدب بمعزل عن عصره مخالفاً بذلك الدكتور رشاد رشــدى فى كتابه « ما هو الأدب » ؟ فيقول : « وينكر الدكتور (أى رشاد رشدى) كل صلة للعمل الأدبى بعصره ، فيقول « فليس مما يحدد العمل الأدبى أن الكاتب نشأ فى عصر الملكة اليزابث تاريخياً . بل يحدده العصر الفنى ومدى وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية التى توارثها » . ومع ذلك فإنه يغفل حقيقة هامة هى أن فنية العصر وتقاليده الأدبية ليس لها كيان مستقل عن العصر نفسه ، وإنما تتأثر به وتتفاعل معه فتقاليد العصر الإلزابيثى الأدبية ماكان يمكن أن تظهر فى عصر آخر ليس له مقومات ذلك العصر »[1] .

ولا أريد أن استقصى كل ما قيل فى هذا الموضوع وحسبنا الإشارة إلى موقف الناقد من مثل تلك القضايا وإنما أريد أن أشير إلى بعض القضايا الثقافية الأخرى التى تعرض لها فهو يدافع عن الجامعة ضد هجمات الصحافة ، ويدافع عنها ضد تدخل وزير التعليم العالى — عندئذ — عزت سلامة فى شئونها ، ويبين أن الجامعة تؤدى دورها فى خدمة المجتمع ، وتعتبر معلماً من معالم التطور ، فيقول مبيناً دورها : « إذا كان لنا أن نؤرخ قمة التطور الاقتصادى فى مصر فى أواخر القرن الماضى وبداية هــذا القرن بإنشاء بنك مصر عام ١٩٢٠ ، وإذا كنا نعد دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة تبلوراً لكل ما سبقها من تطور اجتماعى ، أوكنا نعتبر ثورة ١٩١٩ نقطة تحول فى الصراع السياسى الذى بدأ منذ الحملة الفرنسية ، فإن إنشاء الجامعة الأهلية عام ١٩٠٨ هو بلا شك خلاصة التطور الفكرى والنهضة العلمية والأدبية التى كانت قد بزغت منذ مطلع القرن التاسع عشر »[2] .

كما يتحدث عن التفرغ ، ويدافع عن حق الأدباء فى الحصول عليه ضد الأصوات التى تنادى بمنعه ، على اعتبار أن التفرغ ليس منحة من أحد[3] .

وقد تناول كذلك قضية الترجمة ، وترجمة المصطلحات العلمية التى

---

(١) المرجع نفسه ص ٧٩

(٢) « « ص ٤٩ .

(٣) انظر ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ٦٩ — ٧٤ .

لا يروق بعضها نفراً من الأدباء ، فدعا إلى تقدير جهود أولئك المترجمين ، وبين أهمية الترجمة فى التطور الحضارى الحديث فى مصر [1] . ويعرض بالدراسة لكثير من قضايا المسرح والنقد ، وقضايا الشعر ، ولعل دفاعه عن الشعر القديم ضد ما رماه به الدكتور محمد النويهى يصور لنا مدى حرصه على الدفاع عن الشعر طالما كان الشعر أصيلا ، ويدخل فى دائرة الأدب بما حققه له أصحابه من إبداع ، فلم يمنعه إيمانه بالتطور واعتقاده بأن الجديد يستحق البقاء ما دام أدباً حقيقياً ، لم يمنعه ذلك من الدفاع عن الشعر العربى القديم لأن ذلك الشعر أصيل ، ولأنه كان معبراً عن حضارة عصره . إذ يقول : « ثورة الشكل وثورة المضمون فى الشعر المنطلق : تحت هذا العنوان كتب الدكتور محمد النويهى مقالا فى العدد الماضى من مجلة الشعر (سبتمبر ١٩٦٤) ناصر فيه بحماسة بالغة قضية الشعر الجديد مبيناً أن هذا الشعر وحده هو الذى يصلح للتعبير عن حياتنا المعاصرة ، وأن الأشكال القديمة قد أصبحت عاجزة عجزاً تاماً عن مسايرة هذه الحياة . ولا شك أن الدعوة إلى التجديد فى مجتمع يتطور تطوراً سريعاً حاسماً كمجتمعنا لا يمكن أن يقف فى سبيلها أحد يدرك طبيعة الحضارة وانتقالها من مرحلة إلى مرحلة انتقالا يستلزم تجديداً فى أغلب ألوان النشاط الإنسانى . ولكن الشىء الذى يقبل الشك حقاً هو أن تقوم الدعوة إلى الجديد على المقارنة المطلقة بينه وبين القديم فى مختلف عصوره — كما فعل الدكتور النويهى — دون النظر إلى مقتضيات الحضارة التى عاش فى ظلها القديم وعبر عن مقوماتها . ذلك لأن هذه النظرة تحكم على الإنسانية أن تعيش فى لحظتها الحاضرة منقطعة عن ماضيها ، وتدين كثيراً من الأعمال الأدبية العظيمة التى مازالت تعد قمماً من قمم الإبداع الإنسانى ، وإن فقدت وظيفتها الحضارية فى العصر الذى نعيش فيه »[2] . ورغم محاولة الدكتور النويهى التنصل مما ذكره الدكتور عبد القادر القط ، فإنه لم يستطع أن يغفل المكانة العلمية ، والأصالة النقدية للدكتور القط ، ولا موقفه النقدى السليم ، ولا إيمانه بالتطور ، ولا نظرته النقدية

---

(١) انظر المرجع نفسه ص ١٢٥ — ١٣١

(٢) المرجع نفسه ص ٩٩

الشاملة فقال مصدّرا رده عليه : « الأستاذ الناقد الدكتور عبد القادر القط يتخذ من الشعر الجديد أو المنطلق موقفاً يتسم بالسماح وسعة النظرة ، فهو يدرك « أن الدعوة إلى التجديد فى مجتمع يتطور تطوراً سريعاً حاسماً كمجتمعنا لا يمكن أن يقف فى سبيلها أحد يدرك طبيعة الحضارة وانتقالها من مرحلة إلى مرحلة انتقالا يستلزم تجديداً فى أغلب ألوان النشاط الإنسانى » (*) وها هى ذى مجلة « الشعر » التى يرأس تحريرها لا تفتح صدرها للشعر المنطلق فحسب ، بل تسمح له بأن يحتل منها المكان الأكبر » [1] . ولعل ذلك ما دفع أنصار الشعر القديم إلى الثورة عليه كما سبق أن بينا فى معرض حديثنا عن لجنة الشعر وموقفها من الشعر الجديد .

ويقول الدكتور النويهى كذلك : « لانستطيع أن نقدر هذا الموقف حق قدره من الأستاذ الناقد إلا إذا عرفنا أن « الشاعر » عبد القادر القط ينظم الشعر على الشكل التقليدى ، وأنه كما صارحنى يوماً ، حاول النظم على الشكل المنطلق فلم يستطع ، لكن أمانته الفنية الصادقة وذوقه النقدى المدرب قد استطاعا أن يرتفعا على حدود تجربته الشخصية ، وأن يبصر ما فى الشعر المنطلق من الخصائص الجديدة . فلم تفسد سموم الحسد والحقد كما أفسدت — لسوء الحظ — ذوق كثيرين غيره ، ممن تحددت شاعريتهم فى قوالب الشكل التقليدى ، فاتخذوا من الشعر المنطلق موقف العداء المبدئى البات ، وقاموا ينعقون بالويل والثبور ، وكان على رأسهم فقيدنا العظيم عباس محمود العقاد » [2] . ويقول الدكتور النويهى أيضاً : « . . ولعمرى إن ناقداً يستطيع ما استطاعه الدكتور القط من التبرؤ من الحزازة الشخصية والشمول فى التقدير الفنى لجدير بأن يقرأ نقده باهتمام وإجلال » [3].

وفى معرض حديثه عن الصورة الجزئية للتجديد فى أدبنا الحديث يحمل

(*) الكلام الذى يقع بين علامتى التنصيص هو كلام الدكتور عبد القادر القط .

(١ و ٢) د . محمد النويهى ، قضية الشعر الجديد ، دار الفكر بيروت ، طبعة ٢ ، فبراير ١٩٧١ ، ص ٤٨٤

(٣) المرجع السابق

أساتذة الفلسفة والمتخصصين فيها — عندنا — مسئولية توقف التجديد عند حدود معينة فى الحقل الأدبى فيقول : « .. وفى رأيى أن أساتذة الفلسفة والمتخصصين فيها عندنا لم يقوموا بعد بدورهم الذى ينبغى أن يقوموا به فى هذا السبيل . فمن عجب أن أصحاب الميول الأدبية منهم يبددون طاقاتهم فى ترجمات أدبية أو دراسات فنية على المنهج التقليدى المعروف بدل أن يعنوا بترجمة أمهات الكتب فى علم الجمال والصوت وفقه اللغة ، والبلاغة ، وفلسفة الأدب والفن ، أو يؤلفوا فى هذه العلوم ، وبدل أن يطبعوا الحركة الأدبية عندنا بطابعهم الفلسفى طبعتهم الحركة الأدبية نفسها باتجاهها الغالب القائم على الدراسات الجزئية والتذوق الشخصى والاجتهاد الفردى .

وفى غيبة هذا الأساس الفلسفى ظل التجديد الأدبى عندنا محصوراً فى إطار محدود من اختلاف يسير فى الشكل أو تجديد يسير فى التجربة دون أن يرود الأدباء بجسارة آفاقاً مجهولة تجعل لأدبنا مشاركة حقيقية فعالة فى الأدب العصرى على مستوى المجتمع الإنسانى العام .

فانعدام الأساس الفلسفى عند منشىء الأدب لا يتيح له تلك النظرة الشاملة التى تعلو به على قيود الأشكال والمواصفات ، وانعدامه عند متذوقى الأدب لا يتيح لهم تلك النظرة المتحررة المتسامحة التى تقبل على الجديد بحسن ظن وسعة أفق لتحكم عليه فى ذاته لا بالمقارنة بينه وبين الأشكال القديمة المألوفة . وبدون هذه النظرة الفلسفية والقدرة على المغامرة والريادة سنظل ننتظر ما يرد إلينا من اتجاهات ومذاهب أدبية جديدة لنتجادل حولها بعض الوقت ، ويحتذيها بعض أدبائنا ونقادنا — كما حدث مثلا حول اللا معقول — ثم تعود حركتنا الأدبية إلى الركود ، والسير فى الطريق المعبد الرتيب من جديد »[1] .

وقد ارتبطت بالصراع بين القديم والجديد قضية محنة النقد ، وهذه المحنة تعنى — فى رأى من ينادون بها — أن النقد لا يؤدى وظيفته على وجهها الصحيح ، أو أنه وظيفة كمالية يمكن الاستغناء عنها ، فيعرض لتلك القضية

---

(١) قضايا ومواقف ص ١٤١

المثارة مبيناً أنه ليست هناك محنة يمر بها ذلك النقد ، وإنما هو عمل إبداعى لايقل ، فى هذا الشأن عن العمل الأدبى نفسه ، وينفى أن يكون النقد نشاطاً طفيلياً يعيش على إبداع المبدعين من الكتاب والشعراء — وينبه إلى أن ما نخوضه من حديث فى هذا الشأن سبق أن خاضته مجتمعات أخرى ، وحسمته لصالح النقد [1] وهو يفسر فى — هذا المجال — الخصومة بين الأدباء والنقاد تفسيراً موضوعياً فى بداية مقاله بقوله : « يعانى النقد عندنا فى هذه الأيام محنة أليمة لا ترجع فى الحقيقة إلى قصور فيه بقدر ما ترجع إلى موقف أدبائنا منه . ومع أن الخصومة بين الأدباء والنقاد خصومة قديمة وجدت فى كل عصر وكل أمة فإنها لم تبلغ من الحدة والمرارة مابلغته فى حياتنا الأدبية فى هذه الأيام . فهناك ما يشبه أن يكون حملة منظمة من الأدباء ليسكتوا صوت النقاد لكى تظل أعمالهم الأدبية بمأمن من كل مطعن وليشككوا الناس فى النقد وما يمكن أن يؤديه إلى حركتنا الأدبية من خدمات » [2] .

ولم نستقص فى هذه الإشارة السريعة كل ما ورد بالكتاب من قضايا ، سواء فى القصة القصيرة أو المسرح ، لأننا سنشير إلى ذلك فى صلب الكتاب . لننتقل إلى كتاب آخر هو فى الأصل مجموعة مقالات أصدرها بين عامى ١٩٥٨ ، ١٩٧١ ، فهو يشترك مع كتاب قضايا ومواقف فى فترة زمنية واحدة تقريباً ، تبدأ فى الأخير من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٧ ، وتبدأ فى الأول من ١٩٥٨ حتى ١٩٧١ فالفرق بينهما فى الامتداد الزمنى حوالى أربع سنوات وهذا الكتاب الأخير هو «فى الأدب العربى الحديث» الذى يتناول قضايا ، ودراسات فى الشعر العربى والمصرى الحديثين ، وموضوعات فى القصة والرواية فى مصر وفى ليبيا ، كما يتناول بالدراسة قضايا المسرح فضلا عن الدراسات المسرحية التى تدور حول مجموعة من الأعمال المسرحية الهامة فى مصر .

والمنهج الذى يتبعه فى هذا الكتاب لا يخالف منهجه فى كتبه السابقة فهو فى دراسته لشعراء المقاومة فى الأرض المحتلة (فلسطين) يتناول قضية هامة ،

---

(١) انظر قضايا ومواقف ص ١٤٣ — ١٥٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٤٣

وهى الشعر بين الفن والالتزام . والالتزام هنا يتمثل فى الدفاع عن حق الفلسطينيين فى استرداد وطنهم الذى اغتصبته الصهيونية . ومنذ البداية يحدد المشكلة الأساسية التى تواجه مثل ذلك الشاعر الملتزم ، وهى كيف يحقق التوازن المطلوب بين الدفاع عن قضيته ، وبين مقتضيات فن الشعر ، بحيث لا يتحول الشعر إلى نوع من الدعاية الجوفاء إذا أخفق الشاعر فى أن يحقق له ما ينبغى من صور ، وعبارات وإيحاءات تجعله شعراً بحق . وهنا لا يغفل الناقد أثر الحضارة على رسالة ذلك الشاعر الملتزم والمتمثل فى وسائل الإعلام ، فوسائل الإعلام ذات أثر قوى على المجتمعات لأنها تصوغ وعيها وذوقها أو على الأقل تؤثر فيه تأثيراً خطيراً ، ولما كان من طبيعة تلك الوسائل الخطابية والنبرة العالية ، والأقوال الباهرة ؛ فإن الشعر يمكن أن ينزلق إلى هذا المنزلق إذا لم يكن الشاعر على قدر من الوعى بمقتضيات فنه الشعرى . ومنذ البداية كذلك ينبه الناقد إلى إحساس الشاعر بما سيلمسه القارىء لديه من نبرة عالية وخطابية فيقول محمود درويش : وهو واحد من شعراء المقاومة :

يا قارئى ، لا ترج منى الهمس ، لا ترج الطرب

ما حيلة الأزهار ، إنْ وجدَتْ بأحراش القصب

لم لا أريح الكلمة الحمراء فى الجرح الخرب

هذا عذابى . . ضربة فى الرمل طائشة وأخرى فى السحب

! حسبى بأنى غاضب ، والنار أولها غضب » [١]

وفى هذا المجال ينبه الناقد إلى ما يحاول الشعراء الملتزمون أن يقوموا به من أساليب فنية ليحققوا التوازن المنشود بين الالتزام والفن الشعرى فيقول : « والشعراء الملتزمون يحاولون أن يهربوا من النبرة العالية ، والتعبير المباشر ، بالاعتماد فى نقل التجربة على عناصر جديدة غير الواقع الخارجى ، كالقصة ،

---

(١) انظر فى الشعر العربى الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٥ ، ٦

والرمز والدراما ، والاعتماد فى الصورة الشعرية على الألفاظ ذات الظلال والرموز والإيقاع الهامس العميق »[١] .

وهو فى دراسته النقدية للشعراء الفلسطينين الثلاثة محمود درويش وسميح القاسم ، وتوفيق زياد . ينبه إلى ما يقعون فيه . . من أخطاء ، وما يحققونه من شاعرية ، كاشفاً عن الأسباب التى تكمن وراء تلك الأخطاء وذلك التوفيق . فيذكر صخب الإيقاع ، والتكرار ، والاعتماد على أساليب النهى والطلب والاستفهام فى عبارات متتالية ، متقاربة فى المضمون ، وتكرار القسم ، والتقريرية الخالية من التفنن إلا من بعض المحسنات البديعيّة[٢] وذلك فى حديثه عن محمود درويش . ولا أريد بطبيعة الحال أن استقصى كل ما ورد عن الشعراء الثلاثة ، ولكنى أريد أن أقول إنه ربط بين الشعراء الثلاثة وبين المجتمع الذى يعيشون فى ظله ، كما بين انعكاس الأوضاع الاجتماعية والنفسية التى يعيشونها على شعرهم ، مبيناً أثر الالتزام بالقضية على نفوسهم وعلى شعرهم ، بل مبيناً أثر الالتزام السياسى اليسارى على شعر أحدهم . كاشفاً عن قضية سبق أن أشار إليها فى كتابه فى الأدب المصرى المعاصر ، وهى أن الإلحاح على قضية واحدة وإغفال الشاعر لذاته وعواطفه الخاصة جدير بتبديد طاقته الشعرية بلا مبرر[٣] . وهو هنا يبين أن الإلحاح على قضية فلسطين وحدها وبصورة مباشرة جدير بأن يوقع الشاعر فى التكرار والنمطية ، والخطابية ، وأن عليه أن يستخدم وسائل أخرى للخروج من هذا المأزق . فيقول : « ولعل القارىء قد لاحظ كيف يقرن الشاعر الجرح بألفاظ معجمه الأخرى التى أشرت إليها كالليل والفجر والصباح والشمس والسنا ، وكيف يسرف حتى يجعل فى السطر الواحد ثلاثة جراح معاً . ومع أن استخدام هذه الألفاظ ينبع من طبيعة التجربة ، ووقعها على

(١) المرجع السابق ص ٧ ، ٨

(٢) « نفسه ص ٩

(٣) انظر فى الأدب المصرى المعاصر ص ١٨١ . وانظر ص ١٧١ . حيث يقول : « وديوان الفيتورى « أغانى إفريقيا » من هذا اللون الحديث من الشعر الذى يدافع عن قضية يؤمن بها الشاعر ، ويتجاهل فى سبيلها معظم انطباعاته الذاتية » .

نفس الشاعر ، فإن الانسياق وراءها بلاروية كثيراً ما ينتهي بها إلى أن تصبح مجرد صيغ جاهزة تغرى الشاعر بالاكتفاء بها دون التفنن فى التعبير عن مشاعره ، وفى رسم الصور الشعرية المركبة . وهى بعد هذا — لكثرة دورانها فى شعر الشاعر واستخدامها فى بعض الأحيان لغير حاجة حقيقية — تفقد فى النهاية مدلولها وقدرتها على الإيحاء »[1] .

ولا نريد أن نسترسل فى نقل كل ما قاله فى دراسته لأولئك الشعراء الثلاثة ، لأنه سيرد فى موضعه من هذا البحث ، ونكتفى بالإشارة إلى تركيزه على الجوانب الفنية فى شعر أولئك الشعراء دون إغفال لربط ذلك الشعر بنفوس منشئيه ، وبالعصر وحضارته .

ويقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد فى المقدمة التى كتبها لكتاب فى الأدب العربى الحديث ، فى معرض حديثه عن منهج الدكتور عبد القادر القط ، وإن ذلك المنهج يتحدد بثلاثة عناصر أساسية :

الأول : أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه ، وتصوير لمشكلات مجتمعه .

والثانى : أن الشعر صيغة فنية متطورة تطوراً دائماً ، بحيث تلتحم سمات القديم بنسيج الصورة الشعرية . . حتى تصبح طرازاً خاصاً من الشعر .

والثالث : أن الشعر ليس تعبيراً مباشراً عن قضايا الحياة ، ولا تصويراً مباشر لواقعها[2] .

ثم يقول : « وقد تفرعت عن هذه الأصول الأساسية الثلاثة التى تشكل مفهومه ، أو قل نظريته عن الفن الشعرى ، من إيثار للغموض ، والاعتماد على التصوير ، والإيمان بالتطور الحتمى الذى يمتزج فيه القديم بالجديد ، أصول أخرى فرعية متنوعة تتصل بطبيعة اللغة ، والصورة الشعرية والرمز الموضوعى ، وواقعية التجربة الإنسانية ، يطول بنا الأمر إذا رحنا نقف

(١) فى الأدب العربى الحديث ص ١١ ، ١٢ .
(٢) أنظر المرجع السابق المقدمة ص ٤ ، ٥ بتصرف واختصار .

عندها جميعاً — ولكنا نكتفى بملاحظة أنها قد نبعت جميعاً من هذه الأصول الثلاثة التى ذكرناها ، ونبعت منها كذلك تلك القضايا والمشكلات العامة المتصلة بحركة الشعر العربى الحديث فى مصر ، وفى غيرها من أقطار العالم العربى الأخرى »[1] .

ويتحدث الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد عن تمسك الدكتور عبد القادر القط بمنهجة القائم على النظرة الحضارية للفن بعامة والأدب بخاصة فيقول : « ومن الملاحظ أن الدكتور القط لم يتخل فى أى من المقالات والدراسات التى نشرها على مدى خمسة وعشرين عاماً عن هذه النظرة الحضارية إلى الفن عامة ، والأدب خاصة — ومن ثم فإن أية محاولة لتنظر هذا التراث النقدى ومناقشة القضايا الأدبية والفنية التى يثيرها لا تتأتى لدارسه إلا عن طريق بلورة هذه الصلة الوثيقة التى تربط بين هذه المقالات وغيرها من دراساته الأخرى ، والكشف عن طبيعة هذا المنهج الذى التزم به ، وصدر عنه فى تقويم الأعمال الأدبية المختلفة التى عرض لها فى هذه المقالات فى أشكالها المختلفة : الشعرية والمسرحية ، والقصصية — وهى محاولة شاقة . . . »[2] . وهذا المنهج الذى يشير إليه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن هو المنهج الذى نقوم به فى هذا البحث متتبعين المنهج النقدى الذى استخدمه الدكتور عبد القادر القط ، تتبعاً تاريخياً . وهذا التتبع التاريخى يقتضى التعرض لكتبه الأخرى . والدور الآن على كتابه فى الشعر الإسلامى والأموى ، ذلك الكتاب الذى يمثل عودة لدراسة الشعر العربى القديم فى العصر الأموى ، ويهدف إلى . . . تصحيح مفاهيم شاعت لدى أغلب الدارسين لذلك العصر ، فوقف عندها ، ونسفها من الأساس نسفا ، حتى عد الكتاب — بحق — أعظم كتاب تناول تلك الفترة من تاريخ الشعر العربى بالدراسة ، ويكفى فى هذا المجال أن نذكر موقف الدارسين القدامى[3] من عمر بن أبى ربيعة ، وموقف المحدثين المتأثر بهم عن ذلك

---

(١) المرجع نفسه المقدمة ص ٥ (٢) المرجع السابق ، المقدمة ٣

(٣) الأغانى جـ ١ ، مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية ، وزارة الثقافة والإرشاد =

الشاعر الذى وصف بأن العاطفة معكوسة عنده ، وأنه يبدو فى أشعاره معشوقاً لا عاشقاً . أو بعبارة أخرى إنه يتغزل فى نفسه ولا يرى من المرأة إلا جانبها المادى[1] فجاء هو ليصحح هذا الموقف ، وليعلن عن موقف جديد من شخص ذلك الشاعر وشعره[2] فليس الوصف المادى لمظاهر الجمال لدى المرأة إلا عرضاً يكشف عن أسباب اجتماعية تحول بين تعارف الرجل والمرأة أو اختلاطهما بطريقة مشروعة ، ومن ثم اضطر الشاعر إلى وصفها وصفاً نمطياً مثالياً من وجهة نظره ، لا وصفاً خاصاً يختلف من شاعر لشاعر ومن امرأة لأخرى كما هو الحال فى المجتمعات التى يختلط فيها الرجال بالنساء بصورة مشروعة أو مقررة[3] ، وينتهى الدكتور القط إلى القول : « ومن هنا كان هذا الوصف المادى لمظاهر الجمال انعكاساً لأوضاع اجتماعية وليس نزعة « حسية » عند عمر تقابل النزعة النفسية أو « الروحية » عند العذريين . والحق أنه لم يكن هناك « تقابل » أو « مفارقة » حاسمة بين العذريين وبين عمر بن أبى ربيعة ونظرائه . صحيح أن هناك

= القومى ، القاهرة . د . ت . ص ٧٦ حيث يقول : « كنت وأنا شاب أعشق ولا أعشق . » ومن ذلك قول ابن أبى عتيق له : « أنت لم تنسب بها ، وإنما نسبت بنفسك ، كان ينبغى أن تقول : قلت لها فقالت لى ، فوضعت خدى فوطئت عليه . » المرجع نفسه ص ١١٩ .

(١) د . شوقى ضيف ، التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الخامسة ، ١٩٧٣ ، ص ٢٢٩ حيث يقول : « إذ حول الغزل من الرجل إلى المرأة . فالصورة العامة فى غزله أنه معشوق لا عاشق ، وعمر فى ذلك يعبر عن تطور جديد فى الحياة العربية . فقبله لم نكن نعرف شاعرا يصبح شخصه موضوع الغزل فى غزله ، إنما شخص المرأة هو الموضوع المعروف للغزل . وبعبارة أخرى كانت المرأة قبل غزل ابن أبى ربيعة هى المعشوقة أما فى غزله ، فقد تحولت إلى عاشقة . كما تحول عمر نفسه من عاشق إلى معشوق . »
وأنظر طه حسين ، حديث الأربعاء ، ج ١ ، الطبعة الثانية عشرة ، دار المعارف القاهرة ١٩٧٦ ص ٣٠٨ ، حيث يركز على أن عمر كان حسياً فى غزله ، ولكنه مقتصد فى العبث والمجون وهو رأى يعتمد على ما يصوره كتاب الأغانى من علاقة عمر بالنساء فى عصره . فيصور حبه بقوله : « إنما الذى نريد أن نبينه هو طبيعة هذا الحب . فنلاحظ قبل كل شىء أن عمر لم يكن يحب بعقله ولا بقلبه ، وإنما كان يحب بحسه ، وبحسه ليس غير . »

(٢) د . عبد القادر القط ، فى الشعر الإسلامى والأموى ص ١٧٤ — ١٩١ .

(٣) المرجع السابق ص ١٨٣ — ١٨٥ .

وجوه خلاف جوهرية بين النزعتين ، ولكن بينهما مع ذلك « تداخلا » من جانب النزعة العمريّة على الأقل . . »[١] .

وعرض لقضية ضعف الشعر فى « صدر الإسلام » ، فأقرها ولكنه تجاوز ذلك إلى القول بأن الشعر العربى القديم قد أصابه الضعف لا فى عصر صدر الإسلام ، ولكن قبيل ظهور الإسلام ، وأوضح ذلك بقوله : « على أننا نود قبل أن نمضى فى تفضيل الحديث عن موقف هؤلاء الشعراء أن ننبه إلى حقيقة يغفلها أغلب الدارسين فى هذا المجال . تلك هى أن ذلك الضعف الذى لا حظناه على الشعر الإسلامى كان قد بدأ فى — الحقيقة — قبيل الإسلام لا بعده . كان قد انقضى عصر الفحول ولم يبق منهم إلا الأعشى الذى مات — كما تقول الرواية — وهو فى طريقه إلى النبى (صلى الله عليه وسلم) ليمدحه ويعلن إسلامه ، ولبيد الذى كان قد بلغ الستين وأوشك أن يكف عن قول الشعر . ولم يبق عند ظهور الإسلام إلا شعراء مقلون بعضهم مجيد فى قصائد مفردة ، ولكنهم لا يبلغون شأو هؤلاء الفحول »[٢] .
وتعرض للصعوبة اللغوية أو الغرابة فى مقدمات القصائد العربية جاهليها وإسلاميها ، وفى أوصاف الناقة والحصان وغيرها من الحيوان . ويبين أن السبب فى ذلك هو أن الشاعر فى مثل تلك الموضوعات لم يكن يبدع كثيراً ، وإنما كان يستعير من المعجم المتداول فى وصف هذه الأشياء وأمثالها ، ويعيد صياغة ما يأخذه دون أن يبذل جهداً فنياً كبيراً ، أما إذا تناول مشاعره الخاصة ، فإنه يبدع أيما إبداع[٣] . فيقول : « ويجدر بنا أن نؤكد هنا اختلاف أساليب الشعر الجاهلى من حيث المعجم والتركيب اللغوى ، بين التصوير الذاتى والموضوعى . فكلما بدت ذاتية الشاعر فى قصيدة اقترب معجمها من تلك الألفاظ « الشائعة » التى تعبر عن العواطف المشتركة فى حياة الناس . أما إذا تناول الشاعر تجربته تناولا وصفياً موضوعياً فإنه يميل إلى استخدام لغة وتركيبات وتشبيهات خاصة ليس لها هذا الشيوع ،

---

(١) المرجع السابق ص ١٨٥ .
(٢) المرجع السابق ص ١٣ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٥ ، ٢٦ .

ولا تحقق للأسلوب الانسياب والسلاسة التي نحسها في الشعر الذاتي . فلم يكن الشعر الجاهلي كله على هذا النحو من « الجزالة » أو الاحتفال بالغريب ، بل كان يرق في كثير من الأحيان حتى ليقترب إلى حد كبير من بعض النماذج الشعرية بعد الإسلام »[1] .

ولعل التفسير السابق ، يوضح اختلاف صياغة وصف الناقة في معلقة طرفه بن العبد ، عن صياغة ما تبقى من المعلقة والذى يعبر فيه عن تجربته الخاصة ؛ إذ جاء وصف الناقة تفصيلا مملا يتسم بالغرابة والخلو من الإبداع . في حين كان حديثه عن نفسه أكثر سهولة وأحفل بالإبداع الشعري . وقد كان اختلاف لغة الشاعر في هذين الموضوعين سبباً في أن ينكر الدكتور طه حسين أن يكون وصف الناقة من عمل طرفة ، وعده منتحلا فيقول : « . . لسنا يا سيدى بإزاء بقايا قصيدة لطرفة ، وإنما نحن — في أكبر الظن — ، بإزاء بقايا قصيدة لطرفة ، وليست هذه الناقة التي تقوم بينك وبين المعاني الرائعة والصور الجميلة ناقة طرفة في أكبر الظن ، وإنما هي ناقة دست عليه دساً ، وزجت في حظيرته زجا ، ليست منه وليس منها في شيء . ألم تبلغ وسط القصيدة وآخرها ؟ قال : بلى . قلت : فكيف تستطيع أن تفهم هذا الاختلاف العظيم بين هذا الجزء الذى وصفت فيه الناقة وبين ما بعده وما قبله من الأجزاء ؟ ألست ترى في وصف الناقة إغراباً وتكلفاً للألفاظ التي يقل استعمالها ويندر أن تنطق الألسنة بها إلا عند الإخصائيين ؟ ثم ألست ترى أن هذه الألفاظ الغريبة النادرة تقل وتكاد ألا توجد في سائر القصيدة ؟ وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جزالتها ومتانتها إذا تجاوز الناقة إلى غيرها من المعاني والأشياء ؟ قال : بلى . قلت : ألا تظن أن هذا دليل واضح على أن وصف الناقة على هذا النحو قد أقحم في القصيدة إقحاما »[2] ويتهم الرواة المتأخرين ، الذين كانوا يتخذون العلم والتعليم صناعة ، بهذا الانتحال فيقول : « والرواة المتأخرون

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٢) د . طه حسين . حديث الأربعاء ، جـ ١ ص ٥٨ .

الذين كانوا يتخذون العلم والتعليم صناعة ، ويحرصون على أن يعلموا الشباب أوصاف الإبل ، وأوصاف الخيل وأوصاف السحاب ، وأوصاف السلاح ، وما يشبه ذلك . فلم أقرأ هذه القصيدة يوماً من الأيام — وما أكثر ما قرأتها — إلا كان هذا الشعور فى نفسى قوياً . وازدادت ثقتى بأن هذا الجزء من أجزاء القصيدة مصنوع . قصد به إلى تعليم الشباب طائفة من أوصاف الإبل أحصيت فيه إحصاء »[1] .

وهذا الذى عرض له وغيره من الجوانب الفنية للشعر تدخل فى إطار الدراسة الفنية للنصوص الشعرية مقارنة بعضها ببعضها الآخر ، والقدرة على استخراج دقائقها الفنية وقد كان الجانب الحضارى مساعداً له فى فهم التغير الذى أصاب الشعر العربى بعد الإسلام ؛ فأثر الإسلام على الحياة العربية كان أثراً خطيراً ، فقد أحدث انقلاباً فى حياة العرب الاجتماعية والثقافية وجاءت الفتوح فكان لها أثر خطير على العربى الذى انتقل إلى بيئات جديدة ذات ثقافة وحضارة جديدتين .

ويتضح هذا المنهج فى كتاب « فى الشعر الإسلامى والأموى » ومن أول صفحاته حيث يشير إلى التأثير الحضارى للإسلام على الحياة العربية ، وعما أحدثه ، من تأثير على الشعر ، فيقول : « يتفرد عصر الإسلام ، والدولة الأموية من بين مراحل تاريخ الأمة العربية بأنه عصر تمت فيه أكبر نقلة حضارية فى أوجز زمن . فخلال ما لا يزيد كثيراً على قرن من الزمان تغيرت عقيدة العرب — فى السنوات الأولى من ذلك القرن — وخرج العرب من بواديهم وقراهم حاملين إيمانهم الجديد ليستوطنوا بلاداً تختلف عن بلادهم فى الطبيعة ونظام المعيشة ، وتقاليد المجتمع ، والتراث الحضارى . ولا شك أن تلك الهجرة وما صاحبها من فتوح وثورات وقلاقل قد هزت نفس العربى هزاً عنيفاً ، لعلنا لا نقدره الآن حق قدره ، لأنه قد أصبح شيئاً فى « ذمة التاريخ » ، لكننا نستطيع أن نتخيل ما أصاب النفس العربية بعامة من توزع بين الماضى والحاضر ، وبين الوطن القديم والمستقر الجديد ،

---

(١) حديث الأربعاء ـ ١ ص ٥٩ .

وبين التراث والتاريخ والعادات المألوفة ، وما تفرضه الهجرة من تحول فى كل تلك القيم ، لو ذكرنا السرعة المذهلة التى جرت بها الأحداث حينذاك فغيرت وجه التاريخ والمجتمع الإنسانى القديم فى سنوات قلائل ، ولم تدع للنفس العربية فسحة من الوقت « تتكيف » فيها على مهل حسب تلك الأوضاع الجديدة ولا شك أن ما اضطربت به النفس العربية من توزع وحنين ، ورضى وعزة وما طرأ على الفكر العربى من نور العقيدة ، وثقافتها وما عرفه من تراث البيئات الجديدة التى استوطنها ، كان لابد أن يجد سبيله إلى الأدب العربى شعره ونثره ، عند شعب لم يكد يدع من أمور حياته صغيرة ولا كبيرة إلا سجلها فى أدبه من قبل .

لذلك يجد الدارس من واجبه أن يبحث عن مظاهر ذلك التحول الفكرى والوجدانى ، وما أحدثه من تطور وتجديد فى الشعر والنثر العربى حينذاك محاولا أن يستشف من وراء المستوى التعبيرى المباشر لذلك الأدب شيئاً من الدلالات والرموز التى يمكن أن تفصح عن ذلك التحول فى « صيغة فنية جديدة »[1] .

فالإسلام يمثل انقلاباً شاملا فى حياة العرب ، وهو انقلاب كانت له آثاره الحضارية ، التى استجاب لها الشعر والأدب بوجه عام . وقد بين الدكتور القط تلك الآثار الحضارية العنيفة للإسلام فى بحثه « مفهوم الشعر عند العرب » حيث قال : « . . . لما كان التغير الهائل والمفاجىء الذى أحدثه الإسلام فى الجزيرة العربية الوثنية هو الذى صاغ حياة العرب بعد إسلامهم خارج الجزيرة العربية ، ظل العرب يتذكرون دائماً الفترة التى ظهرت فيها عقيدتهم الإسلامية الجديدة ، وقد أحاطت بها الوثنية فى كل مكان . . »[2] .

ومن منطلق حضارى وتاريخى يرى أن الإسلام لم يحارب الشعر ، وإنما حارب شعر المشركين وحده ، وناقش فى هذا المجال كل ما ورد فى القرآن من آيات كريمة ، مبيناً أنها لا تهاجم الشعر كشعر ، ولكنها

(١) فى الشعر الإسلامى والأموى ، دار النهضة العربية، بيروت لبنان ١٩٧٩ ص٨٤٧
(٢) مفهوم الشعر عند العرب ص ٢٥٣ .

تهاجم نوعاً منه هو شعر المشركين الذى يحارب الإسلام ورسوله والمسلمين - وتنفى عن الرسول صفة الشاعر[1] .

ويدرس فترة صدر الإسلام محاولا أن يبرز العناصر الفنية للشعر فى تلك الفترة معتمداً على التطور الحضارى ، والعوامل النفسية التى يخضع لها الشعراء . وقد اهتم اهتماماً خاصاً بلغة الشعر فى ذلك العصر فقد اختفت طائفة كبيرة من ألفاظ الشعر الجاهلى فى ذلك العصر أو قل استخدامها بالتدريج منذ ظهور الإسلام . يقول : « والغرابة ليست بالطبع صفة لاصقة باللفظ ، وإنما هى أمر نسبى يختلف بالنسبة إلى اللفظ من عصر إلى عصر . ومن الملاحظ أن طائفة كبيرة من ألفاظ الشعر الجاهلى قد قل استخدامها بالتدريج منذ ظهور الإسلام حتى كادت تختفى تماماً بعد استقرار المجتمع الإسلامى فى وضعه الحضارى الجديد ، إلا ما كان منها عند بعض الشعراء المقلدين أو الذين يقصدون قصداً إلى هذا الغريب بغية مجاراة « الفحول » من القدماء .

ونلاحظ أن أغلب هذه الألفاظ التى أسقطتها اللغة العربية بعد الإسلام ، مما يدور حول وصف الناقة والجواد ، والظباء وحمر الوحش وغيرها من الأوابد ، وذلك — فى رأينا — لأن الناقة كانت تعنى عند الشاعر الجاهلى شيئاً أكبر بكثير من كونها « راحلة » يسافر عليها من مكان إلى مكان . فقد كانت له رفيقاً دائماً ومظهراً من مظاهر الحياة فى الصحراء الموحشة ، فهو يطيل النظر إليها بحكم الضرورة ، ويلاحظ ضروب سيرها وطرق التفاتها وحركة رأسها وذنبها ، ويعرف كل عضو من أعضائها باسم أو أكثر . . »[2] .

كما اتسم ذلك الشعر الإسلامى بالسهولة نتيجة التطور اللغوى الحضارى ، ويرى أن ذلك التطور اللغوى الذى أخذ يتخفف من الغريب ويبتعد عن الجزالة والرصانة ، وتبلور اللغة الحضرية الإسلامية من أهم أوجه التطور

---

(١) فى الشعر الإسلامى والأموى ، ص ١٠ ، ١١ .
(٢) المرجع السابق ص ٢٣ ، ٢٤ .

اللغوى عندئذ يقول : « والحق أن من أهم التطور فى (*) الشعر العربى حينذاك تبلور تلك اللغة الإسلامية الحضرية بأساليبها وألفاظها بعد أن مرّت بمراحل من التطور التدريجى بدأت فى تلك المرحلة التى ندرسها ثم اتضحت معالمها فى العصر الأموى . . »[1] .

ويوضح الناقد تفسيراً لما نراه عند الشاعر من لغتين مختلفتين فى التعبير عن شعره إحداهما تميل إلى الغريب ، وأخرى تميل إلى السهولة ، وأن الأولى تتصل بموضوعات معينة كوصف الأطلال أو الحيوان . حيث يأخذ الشاعر من رصيد سابق دون تفنن يذكر . فى حين ترق اللغة التى يعبر فيها عن نفسه وتصبح أكثر سهولة . وهو فى موضوعه الأول التقليدى موضوعى ، وفى موضوعه الثانى ذاتى . ويعلل لوجود هذين النوعين من الأسلوب تعبيراً حضارياً بقوله : « وهكذا بدأ يختفى من شعر الشاعر الإسلامى قدر كبير من تلك الألفاظ الوصفية التى عرفت بعد حين بأنها من « الغريب » الذى لا يفهمه أغلب الناس ، ورق أسلوب الشاعر بالضرورة ، إذ أصبح حسه اللغوى والفنى أكثر ترفاً فتجنب كثيراً من ذلك « التركيب » اللغوى الذى كان النقاد يعبرون عنه « بالجزالة » كما تجنب كثيراً من الألفاظ التى لم يعد إيقاعها يناسب الحنجرة أو الأذن الحضرية »[2] .

ويدخل فى نطاق التفسير الحضارى للتطور اللغوى فى صدر الإسلام ما قيل عن ضعف الشعر فى ذلك العصر لعجز الشعراء عن التكيف مع الوضع الجديد ، وبخاصة المخضرمون منهم ، فحسان يذكر عنه القدماء أن شعره ضعف فى الإسلام بعد أن كان فحلا فى الجاهلية ، ويوافق الدكتور عبد القادر القط على هذا الرأى من منطلق حضارى ، ولكنه يضيف إلى ذلك أن « حسانا » لم يكن فحلا فى الجاهلية ، كما لم يكن فحلا فى الإسلام . ويصف شعره بأنه يتسم بسمة « مدنية » ، تجعله يتميز عن أغلب الشعر

(*) كذا بالأصل ولعل صحتها : « من أهم أوجه التطور » .

(١) المرجع السابق ص ٢٩ .

(٢) « « ص ٢٨ .

الجاهلي بخلوه من المعجم الشعرى المألوف عند الفحول الجاهليين ، وقد حرمته تلك المدنية من اللفتات النفسية والومضات الفنية الكثيرة التى نصادفها فى شعر أولئك الفحول (١) ويجمل ما وصف به شعره من أوصاف بقوله : «والحق أن هذا المنهج يضطرب فى أغلب شعر حسان الإسلامى ، فيتأرجح شعره بين الأسلوب الجاهلي فى صوره ولغته ومعانيه . وأسلوب لا يمكن أن نسميه إسلامياً بالمعنى الصحيح ، وإنما يستخدم الشاعر فيه بعض الألفاظ القرآنية والمعانى الدينية ويتحلل فيه من «المعجم الشعرى» الجاهلي مؤثراً «البساطة» التى قد تنتهى أحياناً إلى النظم والركاكة . ذلك لأن الشاعر — شأنه فى ذلك شأن سائر الشعراء المسلمين حينذاك — لا يصدر فى دفاعه عن الإسلام وهجائه للمشركين عن تصور دينى واضح المعالم بل يخلط بين وقائع الحروب والأحداث الشخصية ، ومعان دينية يسيرة لا تعين على الاهتداء إلى أسلوب فنى جديد ، يختلف عن الأسلوب الجاهلي ويحتفظ مع ذلك للشاعر بمستواه الفنى المعروف . وقد كان هذا طبيعياً فى فترة انتقال فاجأت الشعراء بتجارب جديدة ليس فى الشعر العربى رصيد سابق فى التعبير عنها يمكن أن ينتفعوا به . وهكذا صور هؤلاء الشعراء الوقائع الحربية بين المسلمين والمشركين كما كانوا يصورون «أيام العرب» ووقائع القبائل ، وجاء فخرهم امتداداً للفخر الجاهلي ، إلا فيما يشيرون إليه من بعض المعانى الإسلامية اليسيرة ، وهجاؤهم قائماً على العصبية القبلية وحقائق الأنساب والأصول فى رفعتها أو وضاعتها» (٢)

ولسوف لا نستقصى كل ما قيل فى هذا الموضوع وإنما نكتفى بالمنهج المتبع فى الكتاب وسوف تكشف عنه الدراسة التفصيلية فى موضعها من هذا البحث .

★ ★ ★

(١) انظر المرجع نفسه ص ٣٣ ، ٣٤ [illegible] وانظر أيضا حديثه عن مستوى شعره فى الإسلام ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ٤٦ .

والاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر يخضع للمذهب النقدى نفسه الذى تخضع له أعماله النقدية السابقة وهى الأثر الحضارى الذى يخضع له الأدب ، والأثر النفسى الذى يقع تحت تأثيره الأدباء المنشئون . والدراسة الفنية لأعمالهم . والمؤلف منذ الصفحات الأولى لهذا الكتاب يشير إلى الأثر الحضارى الذى وقع تحت تأثيره الأدباء فيقول : « كان التقاء الحضارة العربية الإسلامية بالحضارة الأوربية الحديثة أعنف هزة أصابت الوجدان العربى منذ أن أصابه الركود إبان القرون الطويلة من الحكم العثمانى . وحين التقى المماليك على صهوات خيولهم المطهمة بجنود نابليون فى عدتهم ونظامهم، أواخر القرن التاسع عشر ، لم تغن عنهم سيوفهم ولا أسلحتهم العتيقة شيئاً ، وأدركوا — وأدرك معهم العرب فى مصر والشام — أنهم يعيشون عهداً قد انقضى ويواجهون حضارة جديدة ، لعلهم قد اتصلوا بها من قبل على نحو أو آخر ، لكنهم لم يدركوا مدى ما بلغته من تقدم فى العلم والثقافة والمدنية حتى اصطدموا بها فى ذلك اللقاء الحربى غير المتكافىء . . »[1] .

فهذا اللقاء الحضارى بين العرب والأوربيين لا شك أنه أحدث أثراً خطيراً على الشعب المصرى ، أو العربى ، فقد أصيبوا بالذهول ولكنهم سرعان ما استردوا وعيهم وحاولوا الوقوف فى وجه تلك الحضارة يتوزعهم عاملان : إحساسهم بتفوق تلك الحضارة ، تفوقاً يدفعهم إلى محاولة الأخذ منها ، وإحساس آخر بالخوف من تلك الحضارة الغازية المعتدية ، وكان لا بد من التوفيق بين الحضارتين وذلك بأخذ ما يلائم الحضارة العربية الإسلامية ، وطرح ما عداه[2] .

ثم كان إحياء التراث تشبثاً بالقديم الذى يمثل الأصالة ويعصم من الذوبان فى حضارة أخرى هى الحضارة الغربية ذات القيم المخالفة لقيم المجتمع

---

(١) الاتجاه الوجدانى فى الأدب العربى الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ١٩٧٨ ص ٣ .

(٢) أنظر المرجع السابق ص ٣ .

العربي الإسلامي . يقول في هذا المجال : « وهكذا بدأ في وقت واحد معاً حركة إحياء لبعض ألوان من التراث العربي ، وحركة اقتباس لبعض ثمار الحضارة الأوربية في العلم والفكر والأدب ، والسياسة والاجتماع ، ومظاهر المدنية الحديثة . وظهرت - بعد أن خفت قبضة الأتراك على مصر ، برحيل الحملة الفرنسية وقيام دولة محمد علي — طبقة من المثقفين ، بعضهم ممن أعادوا دراسة التراث بروح عصرية نسبياً ، وبعضهم ممن جمعوا بين التراث وثمار الحضارة الأوربية في العلم والأدب والثقافة بالاتصال المباشر أحياناً ، وعن طريق النقل والترجمة أحياناً أخرى . . »[١] .

ويشير إلى تغير وجه الحياة العربية بالتدريج ، وظهور قيم مشتركة وإن اختلف الوعي بها من بلد إلى آخر . سواء في التوفيق بين أحكام الدين ومقتضيات الحياة الحديثة ، أو فيما يتصل بالتطور الاجتماعي ووضع المرأة فيه[٥] ، أو بنظم الحكم وأساليب السياسة[٢] .

ويهمنا هنا أن نشير إلى أثر التقاء الحضارتين العربية الإسلامية والأوربية على نفسية المثقفين في ضوء تمسك العرب بقيمهم وتقاليدهم وعقائدهم ، وهو أثر ولا شك خطير ، يقول : « . . وهكذا واجه المثقف العربي منذ البداية مرحلة انتقال جسيم تتميز بالصراع والتناقض . وزاد من حدة هذا الصراع أن اللقاء بين الحضارة العربية والحضارة الأوربية قد تم في جو من الغزو والتسلط وضع المثقف العربي في موقف يتمزق فيه بين تطلع الفكر إلى المعرفة وثورة الوجدان على القهر . . »[٣] .

ويشير إلى تغير مفهوم قضية الوطن من وطن إسلامي إلى وطن محدد ينتمي إليه المواطن ، فقد أصبح الوطن : « . . . معنى سياسياً وفكرياً ، ووجوداً اجتماعياً واقتصادياً يرتبط فيه الكيان العام بذات الفرد ، وتمتزج

---

(١) المرجع نفسه ص ٣ .
(٥) ظهرت قضية تحرير المرأة في كل من مصر والعراق وتونس .
(٢) أنظر الاتجاه الوجداني ص ٤ .
(٣) المرجع نفسه ص ٤ .

فيه المصلحة المادية بمثل عليا من الحرية والعزة والحياة الكريمة . ولم تكد تشرف بدايات القرن العشرين حتى كانت ملامح هذا التطور قد اتضحت ، ومواقف اللقاء قد تبلورت . وغدا المثقف العربى فى غمرة من صراع متعدد الجوانب بين القديم والجديد ، فى الاجتماع والسياسة والقومية والأخلاق ، والأدب والفن »[1] .

ولا أريد أن أتوقف عند كل مظاهر التطور الحضارى والاجتماعى الذى تحدث عنها الدكتور عبد القادر القط فى المقدمة ، وإنما سأكتفى بالإشارة إلى ما ألح عليه المؤلف من جسامة ذلك التطور الاجتماعى والحضارى بمقياس ذلك الزمان لا بمقياسنا نحن وأثره على المثقفين ، والأدباء بوجه خاص لأن الكتاب يدور حول فريق منهم وهم الشعراء ، فيقول مبيناً ذلك الأثر : « وفى ظل ذلك التطور الممتد من ناحية ، وغمرة ذلك الصراع الحاد من ناحية أخرى ، نشأت طائفة من الأدباء بلغت حداً طيباً من الثقافة والوعى ، وتفتح وجدانها على هذا العالم الجديد بكل ما أتاحه للفرد من شعور بذاته ظل مفقوداً أمداً طويلا إبان الحكم التركى حتى ردته المعرفة والحرية النسبية ، والتطلع إلى المشاركة فى الكفاح من أجل الاستقلال القومى والرقى الحضارى. والتفت هؤلاء الأدباء — من شعراء وقصاصين وكتاب — إلى وجدانهم ، يرقبون من خلاله عالمهم المتغير ، ويعبرون عن تجاربهم الفردية ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد »[2] .

ورغم أنه لا ينكر التشابه بين الحركة الرومانسية العربية ، والحركة الرومانسية الأوربية ، فإنه لا يغفل عن الفارق بين الحركتين على أساس من اختلاف المجتمعين فى درجة التطور ، فالحركة الرومانسية الأوربية جاءت نتيجة تحول اجتماعى شامل قلب الحياة رأساً على عقب ، فى حين كان التغير الحضارى فى العالم العربى على ضخامته تحولا غير شامل ، ولذلك

---

(١) المرجع نفسه ص ٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ٦ .

عدل عن إطلاق مصطلح الرومانسية على الرومانسية العربية وفضل أن يطلق عليها مصطلح « الاتجاه الوجدانى » ، ويدافع عن الحركة الوجدانية العربية ضد من يتهمونها بالتشاؤم والسلبية ، دون إنكار منه لهاتين السمتين[1] مفسراً ذلك الاتجاه التفسير الصحيح بقوله : «والحق أن الحركة الوجدانية — شأنها فى ذلك شأن كل حركة أدبية كبيرة تمثل مرحلة انتقال حضارى ، ماكان يمكن أن تكون على هذا النحو من السلبية التى تفقدها مبرر وجودها ووظيفتها بوصفها عاملا مهماً من عوامل التغير ، ومظهراً فنياً من مظاهر التعبير عن طبيعته . وكل حركة من هذا اللون لا بد أن تقوم على مبادىء إيجابية تمثل مقتضيات المرحلة التى استدعت نشأتها بعد أن أصبحت قيم المرحلة القديمة السابقة غير قادرة على البقاء ، وغير صالحة له .

والحركة الوجدانية حركة إيجابية تقوم فى جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت ضائعة مقهورة فى ظل عهود طويلة من الجهل والتخلف والظلم ، وتقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة ووعيه الاجتماعى ، وحسه المرهف ، وتطلعه إلى المثل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفة ، وعشق للجمال والكمال ونفور من القبح والتخلف . وقد حملت هذه الحركة — من الناحية الفنية — عبء التجديد والخروج من أسر الأنماط الشعرية القديمة المكررة على مر العصور ، وابتكار « صيغة » شعرية حديثة يمتزج فيها التراث بالعصرية وتكتسب فيها الألفاظ دلالات وقدرة جديدة على الإيحاء كانت قد فقدتها فى الصيغ النمطية التقليدية ، وتقوم فيها الصورة الشعرية على مفهوم فنى حديث ينتفع بالنظريات الجديدة فى الأدب والفن والموسيقى واللغة . . »[2] .

أما الجوانب السلبية لتلك الحركة الوجدانية فهى فى حقيقتها احتجاج وجدانى على بعض ما عجز الشاعر الوجدانى عن إدراكه إدراكاً عقلياً واعياً ، أو عجز عن التكيف معه . يقول : « وإذا كنا نؤكد على الجانب الإيجابى لتلك

---

(١) أنظر فى هذه الموضوعات الاتجاه الوجدانى ، ص ٦ : ٩ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٠ .

الحركة الشعرية الكبيرة ، فإن ذلك لا يعنى إنكار وجوهها السلبية . على أن كثيراً من هذه الوجوه — هى فى حقيقتها — احتجاج وجدانى على بعض ما عجز الشاعر الوجدانى عن إدراكه إدراكاً عقلياً واعياً ، أو رفض لما لم يستطع أن « يتكيف » معه من أوضاع كانت ما تزال تتأرجح بين القديم والجديد ، فى صورة غائمة لا سبيل إلى تبين الحق والسلامة فيها . إلا فى بعض الحالات المرضية عند بعض هؤلاء الشعراء . ومهما يكن من أمر هذه المظاهر السلبية فإننا نود أن نعكس المنهج المتبع فى دراسة تلك الحركة فنلتفت فى المحل الأول إلى دورها فى مرحلة الانتقال الحضارى ؛ ونفسر جوانبها الأخرى تفسيراً يقربها بلا تعسف إلى طبيعة الحركات الأدبية الكبرى ووظيفتها الإيجابية »[1] .

وقد سبق للناقد أن تعرض لما يلقاه الشعر الرومانسى من ظلم على يد بعض الدارسين وذلك فى مقدمة ديوانه « ذكريات شباب . . » ، حيث قال : « . . ولكنهم مع ذلك يظلمون كثيراً من هذا الشعر حين لا يرون فى تصويره الحاد لعاطفة الحب إلا تعبيراً عن أحاسيس فردية خالصة ، لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلات المجتمع ، فالحق أن الشعراء الرومانسيين فى تعبيرهم عما يلقون فى الحب من أسى وقلق وحيرة لايصورون مجرد شعور فردى محض فى موضوع عاطفى واحد . وإنما يعبرون عن موقفهم من الحياة والمجتمع بوجه عام ، ويتخذون من المرأة مرآة يعكسون عليها ما يشعرون به من الضياع والفشل فى مجتمع لم يبلغ من التقدم حداً يتيح لهم أن يحققوا ما يراود نفوسهم المتطلعة من طموح ، ويمنح إحساسهم المرهف ما ينتهى به إلى الشعور بالطمأنينة والرضى . وهم يتخذون من الحب وسيلة إلى هذا التعبير لأنه تجربة حيوية تصادف كل إنسان على نحو غريزى ملح ، وتتبلور فيه معظم القيم الأخلاقية والاقتصادية والاجتماعية فى حياة الناس . ولو لم يكن الأمر كذلك لما أمكن مثلا أن نفسر إصرار شاعر مثل ناجى على المضى حتى آخر حياته فى مذهبه الرومانسى ، وشعره المسرف فى العاطفة ، بما فيه من . .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٠ ، ١١ .

تقديس للمرأة غير طبيعى عند من كان فى مثل سنه وظروفه الاجتماعية التى كان لا بد أن تهيىء له كثيراً من الاكتفاء العاطفى فى هذه الناحية »[1] .

وفى تلك المقدمة نجد عناية واضحة من الناقد بالجوانب الفنية فى العمل الشعرى ، فيقول مبيناً موقفه هذا : « ويعنى الدارسون عندنا عناية ظاهرة « بموضوع » الشعر الوجدانى فيحللون ما يتضمنه من معان نفسية وأخلاقية ومواقف حضارية وغير ذلك مما يتصل بمضمون الشعر أكثر من اتصاله بصورته الفنية . ومثل هذه العناية شىء مشروع تبرره طبيعة ذلك الشعر ، لكنها تظل عديمة الجدوى إذا لم تقرن بدراسة فنية وافية للأداء الشعرى وما تحقق فيه من مقومات خاصة . وليس من المجدى فى مجال الدراسة الفنية أن يكتفى الدارس — كما هو معهود فى كثير من تحليلنا للشعر — بنثر القصيدة أو أبيات منها والإشارة العارضة إلى بعض مظاهر فنية ترده فى الغالب إلى الحديث مرة أخرى عن المضمون ، ولا تقوم على استقراء مفصل فى محاولة للكشف عن ظواهر كلية وراء « جزئيات » التصوير والتعبير »[2] .

ويكشف عن الحالة النفسية للشاعر الوجدانى فى ظل ذلك المجتمع الذى يمر بمرحلة تطور جسيم . فرد فعله للتناقض القائم فى المجتمع ، يتمثل فيما يشعر به هو نفسه من تناقض بين الرغبة والمثل الأعلى ، والإرادة والقدرة ، والانجذاب نحو الماضى ، والاندفاع نحو المستقبل . وتأتى المقابلات فى شعر الشاعر الوجدانى لتكون تعبيراً عن إحساسه الحاد بما يتمثل فى المجتمع من تناقض . أما يقظة وجدان الشاعر وتفتحه على ما يحيط به فتدفعه إلى استقصاء الصورة الشعرية ، القائمة على أجزاء من التماثل أو التضاد .

كما أن إحساس ذلك الشاعر يعطى الصور التى يبدعها لونها الخاص ، ويبعد بها عن النمطية والموضوعية فى الشعر الكلاسيكى ، ومن ثم أصبح له معجم خاص به . كما ترتبط التجربة الشعرية عنده بموضوع واحد ، يؤدى

---

(١) د . عبد القادر القط ، ذكريات شباب المقدمة ص ١٠ ، ١١ .

(٢) الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ص ١٢ ، ١٣ .

إلى تماسكها وارتباطها [١] ، فهذه العوامل النفسية التى أشار إليها الناقد ، والتى كونتها العوامل الحضارية تؤثر تأثيراً كبيراً فى شعر الشاعر ، وتصبغه بصبغة خاصة . ولما كان وقع الحضارة على نفوس أولئك الشعراء ليس واحداً ، فإنه يقرر أن هؤلاء الشعراء ليسوا نمطاً واحداً ، وإنما يتفرد كل منهم داخل الإطار « الوجدانى » العام . فيقول : « والحق أن الدارسين حين ينسبون تلك السمات إلى الأدب الرومانسى يغفلون ما بين أدباء الحركة الواحدة من فروق فى المزاج والثقافة والبيئة والشخصية ، ويتخذون من تلك السمات دليلا على طبيعة الحركة وأدبها على اختلاف ألوانه . غير أننا لوخلصنا من تلك النظرة المألوفة الشاملة ، لأدركنا أن الأدباء الوجدانيين — والرومانسيين — يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً فى الموقف والفن ، فليس ورد زورث وبيرون وشيلى وكيتس — من الرومانسيين الانجليز — سواء فى طبيعة التجربة الشعرية وفى الصورة الفنية . وليس على محمود طه وإبراهيم ناجى ، والشابى ، والتيجانى يوسف بشير ، وإيليا أبو ماضى ، وإلياس أبو شبكه ، وغيرهم من الوجدانيين العرب صورة مكررة فى موقف كل منهم من الحياة والطبيعة والمجتمع وفى التعبير الفنى عن ذلك الموقف . فقد نجد عند أحدهم إلتفاتاً ملحوظاً إلى الطبيعة ، وعند آخر انشغالا واضحاً بالحب ، وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبة . وقد نرى فى أسلوبهم الفنى توازناً بين القديم والجديد ، أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية ، أو تأثرا بأساليب وافدة أو ابتكاراً ذاتياً يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر » [٢] .

ومن خلال المنهج الذى أشرنا إليه درس الناقد الاتجاه الوجدانى على أربع مراحل : الأولى حركة الإحياء وعودة الذاتية والثانية حركة الريادة والتجديد ، والثالثة : فترة الازدهار والنضج ثم المرحلة الأخيرة ، وتمثل طائفة من الشعراء بدأوا بداية وجدانية ، وانتهى أغلبهم إلى اتجاه واقعى فى « الشعر الحر » [٣] .

(١) أنظر المرجع نفسه ص ١٣ — ١٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ١١ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٥ .

والكتاب يتناول قضايا متعددة من قضايا الشعر الحديث ، كما يتناول مدارسه المختلفة بالدراسة ، مبيناً أثر كل منها فى تطور الشعر الحديث من خلال ذلك الاتجاه الوجدانى الذى يعرض له .

* * *

ويأتى كتاب « المسرحية » للدكتور عبد القادر القط تتويجاً لدراسات متنوعة فى المسرح المصرى المعاصر بدأها فى كتابه فى الأدب المصرى المعاصر ١٩٥٥ ، وفى « قضايا ومواقف [*] سنة ١٩٧١ ، حيث تناول فى قسم منه مجموعة من الدراسات فى المسرح تحت عنوان من قضايا المسرح[1] وهو فى هذه المقالات يبرز الجانب الحضارى والجانب الفنى فى نقد المسرح ، ففى مقالته « اللحظة الحرجة والشعور القومى» مثلا يعرض لمفهوم القومية أو حب الوطن فى مجتمعنا من خلال مسرحية اللحظة الحرجة ليوسف إدريس ، ومن خلال التطور الحضارى لمجتمعنا . فالفرد فى المجتمع وفى اللحظات الحرجة التى تقتضى التضحية بالنفس عند العدوان على الوطن يواجه موقفاً حرجاً أيهما يختار التضحية أم يؤثر السلامة والعافية ؛ وقد يتعرض لصراع نفسى يحسمه بالميل إلى أحد الجانبين . ويصور الناقد ذلك الصراع بقوله : « . . يقوم فى نفس الفرد صراع قوى بين الجانبين لا بد من دخول عنصر الفكر فيه لكى يتغلب جانب الإيثار على جانب الأثرة ، وبخاصة إذا كان هذا الفرد لا يحس بأن وطنه قد منحه حياة كريمة ينبغى أن يضحى من أجلها ، ويرد إلى الوطن ما قدم إليه من جميل ، أو كان يعيش فى مجتمع تغلب عليه روح الأثرة والفردية ، ويقتصر حب الوطن فيه على مجرد ألفاظ يتشدق بها الناس ما داموا آمنين فى أموالهم ونفوسهم »[2] . وفى هذا المجال لاينسى الإشارة إلى الجانب الحضارى ، وأثره على قيم المجتمع ، وشخصيات

(*) صدر الكتاب سنة ١٩٧١ ، ولكنه كان مقالات نشرت فيما بين سنتى ١٩٥٨ ، ١٩٦٧ م .

(١) انظر قضايا ومواقف من ١٧٣ — ٢٢٩ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

من يعيشون فيه ، فيقول : « وقد تعرض وطننا لكثير من المحن ، ورزح دهراً طويلا تحت وطأة الاستعمار التركى ثم الأوربى ، فشاع الفساد فى كثير من قيمه الخلقية ، وتعطل تطوره الاقتصادى والحضارى ، ودفع الفقر الناس إلى التناحر فى سبيل العيش حتى تضخمت عند كثير منهم الناحية الذاتية وتضاءل الشعور الغيرى إلى حد كبير .

وإذا كنا نريد أن نبعث الشعور بالقومية بعثاً جديداً ونهيء الطريق لإصلاح ما فسد من مقومات حياتنا الأخلاقية والاجتماعية ؛ فإن على الأدب أن يشارك فى هذا البعث والإصلاح بأسلوب جديد كذلك ، وعليه أن يعين الفرد فى صراعه بين الذاتية والغيرية فلا يكتفى بتأكيد ماالديه من إيمان عاطفى بالقومية بل لا بد أن يضيف إلى الجانب العاطفى كما قلنا (بعدا) [*] يجعل من هذا الإيمان مبدءاً فكرياً كما هو عقيدة وجدانية ، فالفكر وحده هو الذى يستطيع أن يجيب على الأسئلة التى تثور فى ذهن الفرد فى اللحظة الحرجة فتزعزع إيمانه العاطفى . . »[1] .

ومن خلال تلك الرؤيا الحضارية والفنية يدافع عن المسرحية التى تعرضت لهجوم بعض النقاد لأنها لم تصور بطلا مثالياً لا يعرف التردد أو الجبن أمام أداء واجبه الوطنى [2] ، وهو هنا يفرق بين الفن والدعاية ، لأن الفن المسرحى يصور النوازع البشرية فى إطار الموقف المسرحى بصدق دون مثالية زائفة أو دعاية مباشرة لقضية ما .

وقد تناول فى ذلك الكتاب قضايا خاصة بالترجمة للمسرح ، والمدى الذى يمكن أن تلعبه الفكاهة فى المسرح ، ومدى ما يحق للمؤلف المسرحى أن يبلغه فى هذا الجانب ، بحيث لا يصل إلى حد الإسفاف ، مغفلا عناصر الدراما الصحيحة ، فى سبيل ذلك [3] ثم يتناول قضايا المسرح العربى المعاصر بوجه عام ، ويلخص قضايا المسرح أو مشاكله فى أربعة أمور رئيسية

(*) الكلمة بين القوسين ساقطة من الأصل فى الطباعة ، وأضفناها ليستقيم المعنى .

(١) المرجع نفسه ص ١٧٤ .

(٢،٣) انظر توضيحه لذلك الجانب من المسرحية ، المرجع نفسه ص ١٨٣ — ٢٠١ .

دار المسرح ، والنص المسرحي ، والجهاز الفني للمسرح من إخراج وتمثيل ، ثم الجمهور[1] وحديثه عن تلك الموضوعات الأربعة حديث خبير يعرف المشاكل التي يعاني منها المسرح المصري عندئذ (سنة ١٩٦٠) من قلة المسارح المنشأة خصيصاً للمسرح ، وعدم ملاءمة المسارح الأخرى للإخراج المسرحي . بل قد يتعدى ضرر تلك الأماكن إلى التأليف الذي يحاول أن تصبح المسرحية موافقة للمكان الذي ستخرج فيه . وقد يضطر المؤلف إلى الالتزام بالقواعد الكلاسيكية للمسرح والابتعاد عن التجديد ، ويتحدث عن الجمهور . وكيف يجتذب للمسرح بتهيئة المكان الملائم لذلك وإعداد النص المناسب ، كما يتحدث عن أجور المؤلفين والممثلين والترجمة للمسرح ، واللغة التي ينبغي أن تقدم بها المسرحيات وهل هي العامية أم الفصحى ، كما يتكلم عن أمور أخرى كثيرة ويقترح اقتراحات كثيرة تحقق بعضها بعد ذلك[2] .

. . . وقارىء تلك الدراسة يلاحظ تركيز الناقد على فنية المسرح ، وكل ما يعين على تحقيقها من نص وتمثيل ، وإخراج ، كما يلاحظ اهتمامه . . . بالوظيفة الحضارية للمسرح وهي الرقي بأفراد المجتمع إلى مستوى حضاري ، يؤدي إلى رقي المجتمع .

وفي كتابه في الأدب العربي الحديث يفرد مساحة واسعة للمسرح يعرض بالنقد فيها لثلاثة عشر عملا مسرحياً ، أو مترجماً ، أو ممسرحاً عن رواية من الروايات ، وفي نقده هذا لا يغفل العناصر الأساسية التي تحدثنا عنها ، وهي النص ، والإخراج والتمثيل على أساس أن أية مسرحية لا يمكن أن تنهض بواحد من هذه الجوانب ، بل لا بد أن تتآزر هذه الجوانب حتى ينجح العمل المسرحي[3] .

قلنا من قبل أن كتاب المسرحية يأتي تتويجاً لجهود طويلة سابقة في نقد

---

(١) انظر المرجع نفسه ص ٢٠٤ .
(٢) انظر ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ٢٠٣ – ٢١٣ .
(٣) » » » ، في الأدب العربي الحديث ص ١٨٣ – ٢٨٣ .

المسرح للدكتور عبد القادر القط ، وأشرنا بإيجاز شديد إلى ذلك في الصفحات السابقة التي نرى أنها لا تغني عن قراءة ما كتب عن ذلك في متن الكتاب. وفي بداية ذلك الكتاب عن المسرحية — يطالعنا بموقفه المتكامل من الفن المسرحي فيقول : « ينظر كثير من الناس إلى المسرحية على أنها عمل أدبي مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح ، كما تقرأ الرواية أو يقرأ ديوان من الشعر . والحق أن النص المسرحي ، مهما تبلغ قيمته الأدبية لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كل قيمه ومعانيه ورموزه إلا إذا ربط القارئ بينه وبين المسرح ، فجسم شخصياتها ، وتخيل حركاتها وإشاراتها وأسلوب حديثها ، ووقف عند الإرشادات المسرحية التي يقدم بها الكاتب فصوله ، أو يشير بها إلى حركة الأشخاص ، أو طبيعة انفعالاتهم ، ليستعين بها على ما يهمله النص المسرحي من حقائق اعتماداً على ظهورها في الأداء والإخراج »[1]

ويتناول في ذلك الكتاب بناء المسرحية مشيراً إلى أن دراسة عناصر ذلك البناء منفصلة عن بعضها الآخر ، لا يعني ذلك الانفصال في واقع الأمر ، وإنما تدرس منفصلة بهدف الدراسة النقدية ، لأن عناصر ذلك البناء لا يقوم أحدها بنفسه بل يؤثر في غيره ويتأثر به[2] ، ثم ينتقل إلى الدراسة التطبيقية فيقدم دراسة نقدية عن مصرع كليوباترا لأحمد شوقي ، ويشفعها بدراسة مقارنة بمسرحية أنطونيوس وكليوباترا لشكسبير.

ويوضح الفارق بين مسرحية شوقي ومسرحية شكسبير في تناول شخصيات المسرحية المنتزعة من التاريخ مثل انطونيو وكليوباترا ، ويأتي ذلك الفارق من الأسلوب الفني المتبع في المسرحيتين . وفي اختلاف طبيعة المسرحين : الحديث ، ومسرح شكسبير .

أما عن الاختلاف في الأسلوب الفني في المسرحيتين ، فقد التزم شوقي

---

(١) المسرحية ، دار النهضة العربية ، لبنان ، ١٩٧٨ ص ٥ وانظر تكملة حديثه عن ذلك ص ٥ ، وما بعدها .

(٢) المرجع السابق ص ١١ — ٤٦ .

فى مسرحيته بتبرئة كليوباترا مما وصفت به من نزق وطيش ، ويمنحها صفة جديدة تتسم بالوطنية : يقول الدكتور عبد القادر القط فى ذلك : « ومن يقرأ المسرحية ويتأمل جوانب الصورة التى رسمها شوقى لكليوباترا ، يشعر أن المؤلف قد أقبل على كتابة مسرحيته بقصد خاص : أن يبرئها من تلك التهم التى ينسبها إليها المؤرخون ، ويرسم لها صورة تخالف صورة تلك الملكة الخليعة الخاضعة لنزواتها وشهواتها .

فكليوباترا عند شوقى ملكة طموح أرادت أن تستغل جمالها . وفتنة القياصرة به . لكى تبنى لنفسها ولبلدها مجداً سياسياً كبيراً ، وتوقع بين قادة الرومان ، فيحطم بعضهم بعضا ، وتنفرد هى بعد ذلك بالقوة والسلطان »[1] .

أما شكسبير فقد نظر إلى كليوباترا نظرة مختلفة ، فقد كان اهتمامه الأول منصباً على انطونيو وليس على كليوباترا ، متخذاً من الأخيرة وسيلة لتقديم شخصية الأول : يقول الدكتور القط : « فقد رأى شكسبير فى أنطونيو شخصية تنطوى على صراع حاد متعدد الجوانب يمكن أن يكون مجالا طيباً لتصوير صراع مسرحى فى نفس بطل « نبيل » تقوده « نقطة ضعف » إلى الهاوية . لذا وجه جل اهتمامه إلى أنطونيو وبدت كليوباترا ، وكأنها وسيلة لإثارة هذا الصراع بين الحب والواجب ، وبين البطولة المقحمة ، والجبن المتخاذل .

صحيح أن شكسبير لم يغفل رسم شخصية كليوباترا فى كثير من جوانبها التى أهملها شوقى ، فصورها متقلبة الأطوار ، حادة المزاج ، متأرجحة بين دل المرأة وجلال الملكة ، ولكنها مع ذلك تبدو شخصية شاحبة إذا قيست فى المسرحية إلى أنطونيو »[2] .

كما يشير الناقد إلى ما فى مسرحية « شوقى » من نواحى الضعف ،

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٣ ، ٥٤ .
(٢) « « ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

ونواحي القوة ، محاولا أن ينصف شوقي بقدر الإمكان ، فهو مثلا يرى أن النقاد يأخذون على « شوقي » موقف مناجاة أنطونيو لنفسه عندما بدأ يفكر في الانتحار[1] لما يصاب به الحدث المسرحي من أضرار . فيقول : « فليس من اليسير على إنسان قد انهار وجوده ، وتحول مصيره هذا التحول الفاجع أن « يجتر » آلامه ، ويقبل على الموت في صمت ، إلا من عبارات قليلة يتبادلها مع تابعه الوفي — وحكمنا على مثل هذه النجوى يكون بمقدار ما فيها من توتر وكشف نفسي وحركة درامية وشعر .

والحق أن كثيراً من النقاد يغفلون شأن الشعر في المسرحية الشعرية ويحكمون عليها — في اتباعها لأصول التأليف المسرحي — كما يحكمون على المسرحية النثرية ، ناسين أن الشعر مقوم جوهري من مقومات المسرحية الشعرية ، وأن له ضروراته ومقتضياته التي تحتم أن التصوير الشعري الناجح لخلجات النفس الإنسانية في موقف عصيب ، يمكن أن يقوم مقام الحركة المسرحية والحوار في العمل النثري ، وأن يكون فيه من المتعة الفنية ما يغني المشاهد عن غيبة الحوار والحركة إلى حين . والأمر بعد ذلك يرجع إلى المستوى الفني للنجوى من ناحية ، وإلى مقدار ما بين طولها وبواعثها من ناحية أخرى »[2] .

وهو هنا يرى أن الموقف مقبول من وجهة نظر الدراما وليس فيه خروج على قواعد المسرح ، ولكنه يأخذ على شوقي الانتقال بكليوباترا من « نجوى نفس إلى أخرى تتسم كلها بالطول الذي لا يخدم العمل المسرحي ، وإن كان من أمتع ما قاله شوقي من شعر . فيقول : وتمضي كليوباترا في الانتقال من نجوى إلى نجوى في شعر لعله من أجمل ما كتب شوقي ، وإن كان لا يؤدي « وظيفة » مسرحية واضحة ، بل يبدو كما قلنا فضولا زائداً على البناء المسرحي »[3] .

---

(١) انظر المرجع نفسه ص ٨٧ ، ٨٨ . (٢) المرجع نفسه ص ٨٨ .
(٣) المرجع نفسه ص ٩٨ .

كما يمتدح الدكتور القط قصة حابى وهيلانة وهى قصة جانبية فى المسرحية . ويشيد بنجاح شوقى فى عرض هذه الحبكة الجانبية على طول المسرحية فيقول : « والحق أن قصة حابى وهيلانة هى الحدث المسرحى الوحيد الذى يظل من بين جوانب البناء المسرحى جميعاً محتفظاً بحيويته وامتداده حتى اللحظات الأخيرة من المسرحية . . »[١] .

ولا نريد أن نستقصى كل ماكتب فى هذا الموضوع وفى تلك المقدمة التى رأينا أن نضعها بين يدى الكتاب . وسوف نشير فضلا عن هذه الدراسة النقدية المقارنة ، إلى موضوعات أخرى اشتمل عليها الكتاب . مثل دراسته لمأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور . وهى مسرحية شعرية تستخدم الشعر الحر أداة للتعبير فيها . منبهاً منذ البداية إلى أسباب فنية وحضارية دفعت المؤلف إلى استخدام الشعر الحر فى هذا المجال محاولا فى إيجاز أن يشير إشارات تاريخية موجزة إلى هذا الاتجاه قبل صلاح عبد الصبور ولكنه فى هذا المجال يشير إلى الأسباب التى أدت إلى نشأة ذلك الاتجاه المسرحى فيقول : « ثم ظهرت حركة « الشعر الحر » بعد الحرب العالمية الثانية ، وإن سبقتها محاولات كثيرة فى الخروج على الإطار التقليدى على أيدى الرومانسيين زمان شوقى وبعده . وما لبث أصحاب هذا الاتجاه الجديد أن وجدوا أنفسهم بعد بضع سنين يدورون فى دائرة مغلقة من القصائد الذاتية أو الواقعية تستخدم أغلبها معجماً شعرياً مكرراً وأنماطاً محتذاة من الصور والمجازات والتجارب الشعرية . وهكذا حاول بعضهم الخروج من تلك الدائرة بالاتجاه إلى المسرح ، لعلهم يجدون فى مواقفه وشخصياته المتعددة وبنائه الرحب عوناً على مزيد من التطور والتجديد ، واستخراج كل ما فى « الشعر الحر » من مرونة وقدرة على الاقتراب من واقع الحياة »[٢] .

وينوه بملاءمة الشعر الحر للمسرحية ، بما يتسم به من مرونة وحرية ، واقتراب من طبيعة المسرح ، واقترابه من المواقف والشخصيات ، والأجواء

---

(١) المرجع نفسه ص ٩٩ .
(٢) » » » ١٢٦ ، ١٢٧ .

بالمقارنة بالشعر العمودى الذى استخدمه شوقى وعزيز أباظة وغيرهما . فيقول : « وقد كتبت المسرحية كما ذكرنا فى ذلك الشكل الشعرى الجديد الذى عرف عند ظهوره بالشعر الحر ، وهو شكل فيه من المرونة والحرية ما يتيح للمؤلف المسرحى الاقتراب من طبيعة المسرح والتعبير عن مواقفه وشخصياته وأجوائه أكثر مما استطاع شوقى وغيره ممن كتبوا فى إطار الشعر التقليدى . . »[1] ثم يمضى فى تحليل المسرحية حتى النهاية ، ولكنه يأخذ عليها بعض المآخذ . ويجمل بعضها فى نهاية دراسته لها بقوله : « على أن المسرحية — بطابعها التجريدى الغالب ، وبطبيعة الحلاج الصوفى الهادئة المسالمة ، وغلبتها على سائر شخصيات المسرحية ومواقفها — لم تتح للشاعر — كما ذكرنا — أن يراوح بين لحظات مختلفة أو يعبر عن صراع قوى ممتد ، بل ظلت عبارته الشعرية فى أغلبها على وتيرة واحدة باستثناء اقترابه من لغة الحياة أحياناً حين تتحدث بعض الشخصيات الشعبية واستخدامه لغة شعرية على لسان الشخصيات الأخرى »[2] .

وبعد دراسته النقدية لنماذج من المسرح الشعرى ينتقل إلى دراسة المسرح النثرى ، فيتعرض لمسرحية « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم على اعتبارها مسرحية شديدة الصلة بالمسرح الذهنى عند مؤلفها[*] ، ويدين المسرحية لخضوعها الشديد للفكرة فيقول : « ومن عادة توفيق الحكيم — سواء فى مسرحياته الذهنية أو تلك التى تنحو بصورة أو أخرى منحى فكرياً — أن يخضع عناصر المسرحية للفكرة التى يريد أن يعرضها فيقيم بناء المسرحية ويرسم شخصياتها ، ويجرى أحداثها ، ويدير حوارها بما يوضح فكرته ، منحازاً فى أغلب الأحوال انحيازاً ظاهراً إلى طرف من طرفى الصراع .

وهكذا تفقد شخصياته أبعادها الإنسانية وتصبح مجرد رموز أودلالات

---

(١) المرجع نفسه ص ١٦٨ .
(٢) « « « ١٨٦ ، ١٨٧ .
(*) سبق أن درس الدكتور القط المسرح الذهنى لتوفيق الحكيم فى كتابه فى الأدب المصرى المعاصر سنة ١٩٥٥ .

على معان مجردة تتصل بفكرة المسرحية »[١] . وسوف نتعرض للتحليل التفصيلي لها في موضعه من البحث .

ويعرض الناقد بعد ذلك للمسرح الاجتماعي عند إبسن ويحلل له مسرحية بيت الدمية الشهيرة . مشيراً إلى الإضافة التي أضافها إبسن إلى التراث المسرحي السابق عليه محاولا أن يعبر عن موضوع عصري وهو وضع المرأة في ذلك المجتمع [٢] . ومع أن المسرحية تمثل موقفاً حضارياً من المؤلف المسرحي فإن قيمة المسرحية لا تكمن في الموضوع وحده ، وإنما تعتمد على المعالجة الدرامية السليمة . يقول : « على أن المسرحية لا تستمد قيمتها من موضوعها وحده بل من مستواها الفني كذلك ، وما أضافه المؤلف فيها إلى التأليف المسرحي من تجديد . فإن المسرح الأوربي كان قد ساده حينذاك طراز من المسرحيات يعرف بالمسرحيات المحكمة أو المحبوكة . وهي مسرحيات تغلب فيها الصنعة الحرفية على انطلاق الموهبة . والخضوع للقواعد الشكلية الصارمة على مرونة الحياة ورحابة العواطف الإنسانية . ثم جاء إبسن ، فلم ينبذ القواعد الأساسية المعروفة ، ولكنه مزجها بقدرة الفن على الكشف والتحليل والإثارة الوجدانية والفكرية ، بحيث يمتزج الشكل بالمضمون في بناء فني متكامل . ولا أدل على القصد الواعي إلى المزاوجة بين مقتضيات المسرح وطبيعة القضية الاجتماعية ، من مراعاة المؤلف للاقتصاد الواضح في الشخصيات والزمان والمكان ، معتمداً في عرض القضية على التوتر البالغ في المواقف والرموز الدالة في الحوار ، دون أن ينساق وراء ما قد تغري به طبيعة الموضوع الاجتماعي من تعدد الشخصيات ، وطول الزمن ، واختلاف الأماكن . . »[٣] .

وينتقل الناقد بعد تحليل مستفيض لمسرحية بيت الدمية[٤] إلى موضوع آخر ، وهو الحديث عن اتجاهات جديدة في التأليف المسرحي مثل التعبيرية

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧٣ .
(٢) » » (المسرحية) ص ١٧٩ .
(٣) » » » ١٨٧ .
(٤) » » » ١٨٦ — ٢٤٠ .

التى تأتى نتيجة طبيعية لتغيرات حضارية ، ورؤية فنية جديدة تستجيب لذلك التغيّر وتعبر عنه .

ويمضى فى استعراض بعض الاتجاهات الجديدة فى المسرح عند بيرانديللو مبيناً الدوافع الحضارية الجديدة التى أدت إلى قيام هذه الاتجاهات ، ومن أهمها تغير رؤية الفنان للواقع وتخليه عن فكرة الإيهام بالواقع والمحاكاة ، والتركيز على رؤية الفنان للواقع من خلال إحساسه به وتصوره له تصوّرا يبدو مخالفاً لذلك الواقع . وقد أعان على تلك الرؤية ماجاء به فرويد من آراء فى النفس البشرية وتحليل لها ولدوافعها [1] . ويقول الناقد مبيناً اختلاف رؤية الكاتب التعبيرى عن رؤية الكتاب السابقين عليه من واقعيين وغيرهم : « . . ومادام الواقع الخارجى لا يمثل حقيقة الناس والأشياء ، فإن الحرص على محاكاة الواقع فى صورته الظاهرية لم يعد مجدياً عند من يؤمنون بهذا الاتجاه . لذلك بدأت الاتجاهات الجديدة فى التأليف المسرحى — على اختلاف مذاهبها — تتحلل بدرجات متفاوتة من « المحاكاة » ، ومن إيهام المشاهد بأن ما يراه على خشبة المسرح حقيقة واقعة ، أو صورة أمينة للحقيقة ، ومن السعى إلى تعاطف المشاهد إلى حد يضع نفسه فيه مكان بعض شخصيات المسرحية ، ويتخيل نفسه فى مواقفها . . » [2] .

ويبين أثر تلك النظرة الجديدة للفن المسرحى على تأليف المسرحيات أو بعبارة أخرى . على ظهور مسرح جديد . كالمسرح التعبيرى الذى سبقت الإشارة إليه ، ومسرحية بيرانديللو ست شخصيات تبحث عن مؤلف [3] ، ويتناول المسرح الملحمى عند « بريخت » وهو مسرح يخرج على المحاكاة الأرسطية ، باعتبار أن المسرحية القائمة على المحاكاة لا تصلح للتعبير عن القضايا السياسية التى يؤمن بها فيقول : « كان بريخت الكاتب الألمانى المعروف (١٨٩٨ — ١٩٥٦) يؤمن — بحكم عقيدته السياسية — إيماناً قوياً بضرورة الالتزام فى المسرح ، أى أن يلتزم الكاتب المسرحى بالتعبير

(١) انظر المرجع نفسه ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٥١ ، ٢٥٢ .
(٣) » » » ٢٥٢ — ٢٥٣ .

عن قضايا مجتمعه ، وعصره فى السياسة والاجتماع بما يوافق طبيعة التطور ، ويدفع بالمجتمع فى مستقبله إلى حياة أفضل . وقد رأى أن المسرح لا يمكن أن يقوم بهذه الرسالة إذا ظل يسير على منهج النظرية « الأرسطية » فى المسرح ، القائلة بأن غاية العمل المسرحى أن يقدم صورة أمينة لواقع الحياة ، وأن يوهم المشاهد بأن ما يراه على خشبة المسرح حقيقة واقعة تجرى أمامه فى اللحظة التى يشاهد فيها المسرحية ، فيتعاطف مع بعض شخصياتها ويضع نفسه مواضعهم ، وبذلك يتم — من خلال ما يصاحب ذلك من انفعالات — ما سماه أرسطو بالتطهر ؛ أى أن يتطهر المشاهد مما تنطوى عليه نفسه من أحاسيس مكبوتة ضارة عن طريق انفعاله بما يشاهد من مآس على خشبة المسرح »[1] .

ثم يبين اعتراض بريخت على المحاكاة بالمعنى الأرسطى ، وعلى التوهم ، على أساس أن ذلك الوهم يصرف المشاهد عن التفكير فى القضايا السياسية والاجتماعية [2] .

« والبديل عند بريخت ، لكى يحمل المسرح رسالته السياسية والاجتماعية ، أن يتخلى المؤلفون ، والمخرجون والممثلون عن محاولة إيهام المشاهدين بالحقيقة ، ويتجنبوا محاكاة الواقع على الطريقة المألوفة فى المسرح التقليدى ، وأن يتحولوا إلى ضرب جديد من التأليف ، تكون غايته عرض « مشاهد ولوحات » تروى أحداثاً ما ، تعبر فى مجموعها عن فكرة أو قضية ، دون أن تخلق من المواقف المتوترة والصراع الدرامى ما يثير انفعال المشاهد أو يدفعه إلى توهم الحقيقة ، أو الاندماج مع بعض الشخصيات . . . »[3] ، ويتبع تلك الدراسة النظرية بدراسة تطبيقية للمسرح الملحمى عند بريخت ممثلا فى مسرحيته « دائرة الطباشير القوقازية . . »[4] .

---

(١) انظر المرجع نفسه ص ٢٦٥ .
(٢) » » » » ٢٦٥ ، ٢٦٦ .
(٣) » » » ٢٦٦ — ٢٦٧ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٧٢ — ٢٩٠ .

كما يتناول الناقد من الاتجاهات المسرحية الجديدة ، مسرح العبث والمسرح التسجيلى ، معتمداً على مقدمة نظرية تتبعها دراسة تطبيقية . ولا شك أن الكتاب بصورته تلك يتجاوز وظيفة التعليم — وإن كان يؤديها أداء طيباً — إلى وظيفة أخرى هى التأصيل العميق لنظرية المسرح ، وإعطاء أمثلة على الدراسة النظرية والتطبيقية معاً . ولا يعد ما قلناه عن ذلك الكتاب مؤدياً حق المؤلف والكتاب ، وإنما هو مجرد إشارة لا تغنى عن قراءة الكتاب نفسه ، كما لا تغنى عن قراءة الدراسة التفصيلية عن ذلك فى داخل البحث نفسه .

وفى كتابه الأخير . « نصوص انجليزية فى الأدب العربى الحديث للدراسة والترجمة » ، الذى يتوقع القارىء من عنوانه أن يكون مجرد نصوص للترجمة أو للدراسة . يفاجأ القارىء بأنه أمام دراسات عميقة فى الشعر ، والقصة القصيرة ، والمسرح ، والرواية ، والأدب الشعبى ، والدراسات الأدبية .

أما دراساته فى الشـــعر فقد اتخذ من دراسة أحـــد المستشرقين وهو John Haywood عن شعر المهجر بعنوان Arabic Poetry in America مناسبة [١] لتصحيح بعض الآراء التى رآها تخالف طبيعة هـــذا الشعر وحقيقته ، فهو مثلا يخالف هـــذا المستشرق عندما يقول الأخير إن « إلياس أبوشبكة » معروف جيداً بترجمته من الأدب الفرنسى لموليير ولامارتين[٢] ، ويعتبر إلياس أبو شبكة معروفاً بديوانه أفاعى الفردوس ، فيقول : « الحق أن « إلياس أبو شبكة » يعرف أكثر ما يعرف عند قارىء الشعر العربى بديوانه أفاعى الفردوس »[٣] ؛ ثم يتحول ذلك الهامش إلى دراسة وافية على إيجازها عن ذلك الشاعر . مبرزاً أهم سمات ذلك الديوان ،

---

(١) انظر نصوص انجليزية فى الأدب العربى، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان - ١٩٧٨ ص ٧ — ١٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ٨ .

(٣) « « « ٢٠ .

من إدانة لذلك العصر الحديث وأهله ، أورثاء لخطاياهم (١) ، ثم تصوير الناقد لخصائص شعره بقوله : « وقد عرف الشاعر فى هذه القصائد بتجسيمه للمعانى الدالة على مظاهر الخطيئة والخضوع للشهوات ، فى صور حسية حية ، قد توحى أحياناً بأن الشاعر ذو نزعة إلى المتع المادية الحسية ، ولكنها فى حقيقتها تجىء تعبيراً عن إحساسه بإغراق العصر فى تلك المادية وإنكار الشاعر لها . ويتراوح أسلوب الشاعر بين المتانة والإنسياب مع روح عصرية واضحة ، والهبوط أحياناً إلى شىء من الركاكة والوقوع فى بعض الأخطاء اللغوية والأسلوبية ، أو « نحت » صيغ ومشتقات لاوجود لها فى اللغة ، لكى تستقيم العبارة الشعرية أو الوزن »(٢) .

كما يعترض على مايدعيه المستشرق من تأثر المهجريين فى أمريكا بالبيئة الجديدة وثقافتها فى معرض حديثه عن إيليا أبى ماضى حيث يقول : « إن أبا ماضى هو أشهر الشعراء العرب بعد شوقى ، ومطران ، ولكن ليس فى شعره إلا القليل الذى ينتمى إلى العرب فيما عدا لغته ، فهى العربية »(٣). فيرد عليه قائلا : « يبالغ الكاتب فى حديثه عن تأثر الشاعر ببيئته الجديدة وثقافتها(*)وأدبها ، حين يزعم أن شعر أبى ماضى ليس فيه من العربية إلا ألفاظها ! فالحق أن الشاعر — رغم تأثره بتلك البيئة كما تأثر سائر شعراء المهجر — ما زال يستمد من التراث العربى فى صوره ، ومجازاته وتشبيهاته ، وما زالت عباراته وما ينطوى عليه من أحاسيس ، ومعان شديدة الارتباط بالروح العربية فى إدراك الأشياء والتعبير عنها . . »(٤) .

والحق أن الدكتور عبد القادر القط يرى أن الشاعر أو الأديب حتى لو أراد ذلك ، لا يستطيع أن ينفصل عن بيئته وتراثه ، والمهجرى بطبيعة

---

(١) انظر المرجع نفسه ص ٢٠ — ٢٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٦ .
(٣) « « « ٨ .
(*) فى الأصل ثقافته ولعل الصواب ما أثبتناه .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٧ ، وانظر تفصيل ذلك الرأى للدكتور القط ، المرجع نفسه ص ٢٧ ، ٢٨ .

الحال قد يتأثر بالبيئة الجديدة ولكن ثقافته القومية تجرى فى جسمه مجرى الدم ولا يستطيع الانفصال عنها . وهكذا يمضى الناقد فى رفض نظرات ذلك المستشرق الأجنبى على أساس من إدراكه الصحيح لشعر المهجر ، وصلة ذلك الشعر بعصره ، وبالتراث الأدبى القديم والحديث .

وفى القسم الذى خصصه للقصة القصيرة يقدم دراسة بالإنجليزية للدكتور مصطفى بدوى بعنوان : « قنديل أم هاشم » يمتدح تلك الدراسة ، ولكنه يتوقف ليبدى رأيه فى التفسير الذى قدمه الدكتور بدوى لأزمة الدكتور اسماعيل بطل قنديل أم هاشم . إذ يرى أن ذلك التفسير لا يقدم إلا جانباً واحداً من جوانب أزمة اسماعيل : « فلا شك أن هذا الأحساس بالغربة قد جاء فى المقام الأول بعد أن عاش عدة سنين فى مجتمع تختلف قيمه الدينية والخلقية والحضارية عن قيم المجتمع الذى نشأ فيه . ومن هنا يمكن أن يكون اسماعيل رمزاً للصراع بين قيم الشرق وقيم الغرب . والحق أن هذا الصراع الذى كان لابد أن ينشأ بالضرورة منذ اتصل العرب بالحضارة الغربية قد شغل كثيراً من الأدباء العرب وكتاب الرواية العربية»[1] ويمثل لذلك الصراع فى تاريخ الرواية العربية الحديثة ، ولكنه يعتبر موقف يحيى حقى أكثر تركيباً ، — ومع إعجاب الناقد بقصة يحيى حقى ، فإنه يرى أن المصالحة التى تمت بين اسماعيل ومجتمعه ، هى مصالحة إن تمت وفقاً لعودة اسماعيل إلى الإيمان بالخرافة ، واعتقاده فى أن زيت القنديل علاج صالح لعينى فاطمة النبوية ابنة عمه ، وخطيبته وزوجته فيما بعد ، يكون قد ناقض المبادىء الطبية التى درسها مناقضة صريحة[2] .

وهذه مجرد أمثلة على منهج المؤلف فى ذلك الكتاب ، وهو منهج كما قلنا يعتمد على الدراسة الفنية غير مغفل العوامل الحضارية والنفسية ، ولا الصلة بينها وبين الأديب نفسه ، لأن فى تلك الصلة يكمن سر العمل الفنى .

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٩ .
(٢) انظر المرجع نفسه ص ٩١ — ٩٢ .

وفى القسم المخصص للمسرحية يقدم الدكتور القط بحثاً عن توفيق الحكيم بعنوان « توفيق الحكيم ، مفهومه عن التعادليه » كتبه بالإنجليزية الدكتور عبد الرحمن اسماعيل ، والدكتور القط يرى أن التعادلية بصورتها عند توفيق الحكيم ، لا تتحقق فى أى مجتمع من المجتمعات ، حقا كل مجتمع يحتاج إلى قدر من التعادل ، ولكن ذلك التعادل لا يقوم بنفس التصور الذى يتصوره الحكيم فى مجتمع من المجتمعات ، كما أن اعتقاد الحكيم فى أن المجتمعات الغربية لا يتحقق فيها التعادل بين المادة والروح ، وإنما تطغى الأولى على الثانية ، تصور غير صحيح ، ولا يمكن أن تقوم عليه حضارة من الحضارات [1] .

ويفسر سبب ذلك الموقف من الحضارة الغربية على أسس ثلاثة :

١ — شعور المثقفين العرب بضرورة تمسكهم بتراثهم وحرصهم على ألا تنقطع صلتهم به نتيجة لثقافتهم الغربية .

٢ — يقينهم من أن مجتمعاتهم ينبغى لكى تتقدم أن تأخذ عن الحضارة الغربية الحديثة فى الفن والعلم .

٣ — أن التقاء الحضارتين لم يكن لقاء طبيعياً ، وإنما جاء فى أثناء الغزو والاستعمار من جانب تلك الحضارة لبلادهم .

وقد تآزرت تلك العوامل على بعث الشك فى نفوس العرب ، فى عطاء تلك الحضارة ، فالتزموا جانب الحذر فى الأخذ منها ، وأخذوا يلتمسون روحانية الشرق ، والاعتماد على التراث ليكون لهم عوناً على مواجهة الحضارة الغربية وباعثاً على ثقتهم فى أنفسهم [1] .

وهذه العوامل الثلاثة عوامل حضارية كان لها أثرها على الأدباء العرب ، ولكن الناقد غير راض عن ذلك الموقف المتمثل فى التعادلية عند توفيق الحكيم برغم ذلك لاعتقاده فى خطأ هذه الفكرة ، فيقول

---

(١) أنظر المرجع نفسه ص ١١٩ — ١٢٦

« ووضع هذين المنهجين الحضاريين على طرفى نقيض وجهاً لوجه على هذا النحو لا يمكن أن يكون تصوراً صحيحاً لطبيعة أية حضارة حقيقية . فليس هناك من ناحية حدود فاصلة فى حياة الإنسان والمجتمعات بين ما نسميه العقل وما نسميه الروح . وليس هناك من ناحية أخرى حضارة حقيقية يمكن أن تقوم على جانب واحد من هذين الجانبين »(١) .

والناقد يعرض فى هذا المجال لرواية عصفور من الشرق ، ومسرحية أشواك السلام باعتبارهما يمثلان فكرة التعادلية عند الحكيم ، كما يعرض لمسرحية ياطالع الشجرة التى تعرض لمسرح العبث ، منكراً أنها تخضع لمذهب التعادلية ، كما خضعت له الأعمال السابقة (٢) .

وفى دراسته لنماذج من الأدب الشعبى القصصى يحرص على بيان الأسباب التى أدت إلى إهمال ذلك الأدب ، كما نراه فى ألف ليلة وليلة : ويجمل تلك الأسباب فى ثلاثة : أن تلك القصص كتبت بأسلوب ليس فصيحاً كل الفصاحة ، إذ به ألفاظ عامية ، أو عربية جارية مجرى العامية ، ويتسم فى تركيب عبارته بكثير من سمات الجملة العامية وتركيبها ، فتبدو العبارة ركيكة فى بعض المواضع ، كما أن ما بها من شعر ليس شعراً فصيحاً أو لا يتسم بما يتسم به الشعر الفصيح إنما يأتى كبرهان مباشر لحقيقة نفسية أو معنى خلقى ، أو نظرة اجتماعية ومن هنا اعتبره الدارسون أدباً سوقيا غير جدير بالدراسة .

وأما الأمر الآخر الذى قلل من التفات الدارسين لهذا الأدب ، فهو أن القصة الأدبية لم تكن فناً معترفاً به بين فنون الأدب العربى الحديث ، أو على الأقل لم يكن من الفنون المرموقة به (٣) . « وقد ظل القصاص والراوى دائماً فى تاريخ الأدب العربى فى منزلة دون منزلة الشاعر والكاتب والمؤلف ، وظل هؤلاء وغيرهم ينظرون إليه على أنه إنسان لا يصور

---

(١) أنظر المرجع نفسه ص ١٢٦ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ١٢٧ — ١٣٩
(٣) المرجع نفسه ص ١٧٣ ، ١٧٤

الواقع بل يبتدع من خياله أحداثاً وشخصيات لمجرد الطرافة والتسلية . . »[١] .

وهناك سبب إجتماعى ، وهو أن بألف ليلة وليلة شخصيات كثيرة ، ليس من المألوف الاهتمام بها من حيث العواطف ، والقضايا الاجتماعية والأخلاقية ، وموقفها من الحاكم ، وتعرضها الكثير من المظالم . فقد تعود الأديب العربى أن يعنى بالطبقات العليا من المجتمع ، ودار الشعراء فى فلكها يمتدحون شجاعتها وكرمها ، كما أن الكتاب سخروا رسائلهم للتعبير عن تلك المعانى [٢] . « فلما تغـيرت الأوضاع الاجتماعية فى العصر الحديث وجد الدارسون من واجبهم أن يلتفتوا إلى هذا الأدب ، ويكشفوا ما فيه من فن ودلالات نفسية واجتماعية وخلقية وغير ذلك . . »[٣] .

ولا نريد أن نستقصى كل ما قدمه فى تلك الدراسة السريعة عن الأدب الشعبى القصصى ، وإنما أشرنا بالذات إلى ذلك الجانب الاجتماعى المتصل بالعلاقة بين الفن والمجتمع ، وهى علاقة لا يمكن فصمها .

وفى الدراسات الأدبية يقدم دراسة للمستشرق المعروف H. A. JIBB عن مصطفى لطفى المنفلوطى الكاتب . ويعلق الناقد الدكتور القط على الدراسة ، محاولا أن يبين مدى جهد المنفلوطى فى القصة القصيرة ، فيرى أن « هذا الضرب من النثر الفنى (لا يمكن أن يعد [٥]) قصة قصيرة بالمعنى الصحيح ؛ والأولى أن نعدها خواطر رأى الكاتب أن يضعها فى « إطار » قصصى ، مقدراً أنها ستكون فى داخل هذا الإطار أشد تشويقاً ، وأكثر إمتاعاً ، وأقرب إلى روح العصر الذى كان قد بدأ حين ذلك يحتفى بالفنون القصصية المختلفة »[٤] .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧٤ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٧٤ ، ١٧٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٧٥ .
(٥) الإضافة بين القوسين من عندنا .
(٤) المرجع نفسه ص ٢١٩ .

ويعارض المنفلوطي في نظرته الرومانسية التي ترى أن السعادة الكاملة يمكن أن تتحقق في ظل الفقر . وأن المال يؤدي — في كثير من الأحيان — إلى التعاسة أو الشقاء : فيقول : « ومع أن ذلك قد يكون صحيحاً في حالات كثيرة فإن المبدأ نفسه قابل للمناقشة . والإيمان به إيماناً عاماً يقتضي الإيمان بكثير من الأوضاع الاجتماعية الخاطئة ، ويبث القنوع الزائف في كثير من النفوس المتطلعة إلى مستوى مادي كريم »[(١)] . وهذا يخالف وظيفة الأدب الحضارية من تحقيق وعي لدى المواطن ، والارتقاء بمدى إحساسه حتى يصبح إحساساً إنسانياً كريماً ، والارتفاع بقدرته على تذوق الجمال فيما حوله . ويبين الناقد أن مثل هذه الفكرة عن الفقر إنما تسود عندما يجتاز المجتمع مرحلة إنتقال حاسمة . فيقول : « ومثل هذه الفكرة تنشأ وتسود حين يجتاز المجتمع مرحلة انتقال حاسمة كتلك التي يجتازها العالم العربي حينذاك . ومن مظاهر تلك المرحلة نشوء طبقة كبيرة من المتعلمين والمثقفين يحسون بالمفارقة بين حظهم من الثقافة وحظهم في الحياة فيتناسفون الأمر على هذا النحو الذي يمنحهم العزاء من ناحية ، والشعور بالتعالي على « المادة » والاكتفاء بالسعادة المعنوية والنفسية من ناحية أخرى »[(٢)] .

والناقد يشير إلى التصور المطلق للحرية عند المنفلوطي باعتباره واحداً من الرومانسيين العرب ، دون أن يربط بين الحرية ، وبين الأوضاع السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية ، ويرى أن الحرية تختلف عن مثل ذلك التصور المطلق عند المنفلوطي : « . . لكن الحرية بمفهومها الإنساني الاجتماعي أكثر تركيباً وتعقداً من تلك النزعة الفطرية عند الحيوان . فهي تتصل بعلاقات اجتماعية متشابكة ونزعات نفسية دقيقة ، وعوامل نفسية وأخلاقية وفكرية لا يمكن « تبسيطها » على هذا النحو »[(٣)] .

---

(١) ، (٢) المرجع نفسه ص ٢٢١ .

يجعل المنفلوطي الإحساس بالحرية غريزي أو فطري عند الحيوان .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٢٥ .

ويربط بين مثل ذلك الاتجاه الرومانسى عند المنفلوطى ، وبين الاتجاه الرومانسى بعامة ، كما يربط بين ذلك الاتجاه والمرحلة التاريخية التى نشأ فيها وما حدث فيها من تغير اجتماعى شامل ، لم يستطع أولئك الرومانسيون إدراك طبيعته بشكل واضح ، فاستجابوا له وجدانياً ، يقول : « غير أن الأدب الرومانسى بطبيعة المرحلة التى نشأ فيها لم يكن قادراً على الرؤية الاجتماعية والسياسية الشاملة . وكان ينبع فى المقام الأول من إحساس الأديب الذاتى ، فكان لا بد أن تشيع فيه هذه التصورات المطلقة التى تعكس ما فى نفس الأديب من أحاسيس وعواطف حادة تطبع فكره بطابعها . ومن هنا نجد فى الأدب الرومانسى هذا التمجيد المطلق للمثل الإنسانية العليا كالعدالة والحرية والمساواة . وغيرها . وبتطور النضال السياسى فى العالم العربى أخذ هذا المفهوم للحرية يبتعد بالتدريج عن هذا المفهوم المجرد إلى الارتباط بأهداف سياسية واجتماعية معينة ، وتمثل ذلك فيما بعد فى بعض قصص وروايات كمثال ، ومسرحيات اتخذت مادتها من جوانب ذلك النضال وشخصياته وأحداثه »[1] .

ولا نريد أن نستقصى كل ما قاله الناقد فى هذا المجال . وحسبنا ما أشرنا إليه هنا تاركين الآراء الأخرى لموضعها من هذا البحث .

وهناك دراسة أدبية أخرى تتناول الدور الذى لعبه طه حسين فى الحياة الأدبية المصرية بقلم المستشرق H . A. j ibb بعنوان طه حسين . وقد قام الناقد ببيان أثر طه حسين مخالفاً جب مخالفة واضحة ، وإن اتفق معه فى بعض الجوانب . فهو يرى أن دور طه حسين فى وصل الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية وأصولها مبالغ فيه . فقد شاركه فى هذا كثيرون [2] . « بل إن هذه الدعوة كانت قد سبقت إلى الظهور قبل طه حسين بوقت طويل ، على أقلام طائفة من المثقفين العرب فى مصر وسوريا » [3] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٢٥ .

(٢) ، (٣) المرجع نفسه ص ٢٤١ .

ولكنه يشيد بدوره الريادى فى الدراسة الأدبية ، وبأسلوبه المتميز [١] ويحدد منهجه الذى يعد جديداً فى عصره بقوله : « . . وقد ظل الأدب العربى يدرس دراسة تقليدية تؤمن بكل ما روى لنا من نصوص وحقائق ، وتميل ميلا ظاهراً إلى الجانب اللغوى المحض دون نظر إلى ما فى هذا الأدب من قيم جمالية خاصة .

وجاء طه حسين فراح يزاوج بين المنهج التاريخى الذى يعنى بدراسة البيئة وأثرها فيما ينشىء الأديب من أدب ، والمنهج النفسى الذى يربط بين الأدب ونفس قائله ، والمنهج التذوقى الجمالى الذى يحاول أن يستشف ما فى النص الأدبى من مظاهر الإبداع الفنى »[٢] .

ويتعرض لقضية الانتحال فى الشعر الجاهلى ، مبيناً تأثر طه حسين فيها بمن سبقوه من الدارسين والمستشرقين ، وهو ينكر فيها أن يكون أغلب الشعر الجاهلى الذى وصلنا عن الجاهليين شعراً جاهلياً حقاً . وفى رأيه أن ذلك الشعر منتحل لأسباب ، سياسية وقبلية ودينية وفنية [٣] . ويقول عن تلك النظرية « ومع أن النظرية فى مجملها سليمة . فإن اندفاع طه حسين فى الإيمان بها إيماناً مطلقاً ، وإسرافه فى تطبيقها على أغلب التراث الجاهلى دفعه إلى إنكار كثير من النصوص المتواترة والحقائق الثابتة حتى لم يصبح لديه من ذلك الشعر كله إلا شعر « مدرسة » ذات نزعة حسية واضحة فى رسم الصورة الشعرية تبدأ من أوس بن حجر ثم تتسلسل من زهير إلى الحطيئة إلى كعب بن زهير . . »[٤] ، وقد سبق أن اعترض الدكتور القط على تلك المدرسة فى كتابه مفهوم الشعر عند العرب ، عندما بين أن الحسية سمة من سمات الشعر الجاهلى بعامة ، ولا تقتصر على شعر تلك المدرسة المزعومة وحده [٥] ، ولا يتوقف عن بيان الدور الريادى لطه حسين

---

(١) ، (٢) المرجع نفسه ص ٢٤٢
(٣) المرجع نفسه ص ٢٤٥
(٤) المرجع نفسه ص ٢٤٥
(٥) مفهوم الشعر عند العرب ص ٥٠ — ٥٣

سواء فى دراسته للشعر القديم ، أو دعوته إلى اختيـــار نصوص جيدة للتعليم [١] .

ومن موضوعات الكتاب التى اختارها الدكتور عبد القادر القط بوعى وإدراك الدراسة التى قام بها ألبرت حورانى بعنوان « الفكر العربى فى العصر الليبرالى » . والمؤلف هنا يريد أن يبين من خلال الطهطاوى جيلا بأكمله من المثقفين المصريين اطلع على الثقافة الغربية . ودرس العلم الحديث . وحاول أن ينتفع بمعطيات تلك الثقافة وذلك العلم دون خروج على أصول العادات والتقاليد فى مجتمعه . بل ودون خروج على القواعد الإسلامية الراسخة التى يقوم عليها ذلك المجتمع .

وفى هوامش ذلك البحث ، أو بعبارة أخرى فى تعقيب الناقد على البحث يحرص على عرض علاقة المثقفين العرب بالحضارة الغربية فيقول : « بدأ اتصال العرب فى مصر والشام بالحضارة الأوربية اتصالا عاماً مباشراً منذ الحملة الفرنسية فى أوائل القرن التاسع عشر . ومنذ ذلك الحين بدأ العرب يعرفون كثيراً عن نهضة أوربا فى العلوم والفنون والعمران ، ويتخذون منها مواقف تختلف باختلاف مكوناتهم الثقافية والدينية والاجتماعية فعاداها بعضهم عداءاً حاسماً ، ورأوا فيها خطراً على الدين الإسلامى والأخلاق والقيم العربية . وأقبل عليها بعضهم بلا تردد على أنها الطريق إلى الحياة المتحضرة الحديثة ، أو إلى الخروج من تقاليد المجتمع العربى الثابت المحافظ »[٢] .

ويمضى الناقد فى الحديث عن طبقة من المثقفين العرب اتصلوا بالحضارة الغربية اتصالا علمياً منظماً ، وأطلعوا على منجزاتها فى العلوم والفنون والعمران ، وعلى أساليب الحياة فى تلك المجتمعات ، بخيرها وشرها ، تحت تأثير نظرة ليست منبهرة كل الانبهار بتلك الحضارة ، ولا شاكة فى

---

(١) نصوص إنجليزية فى الأدب الحديث ص ١٤٧ ، ٢٤٨

(٢) المرجع السابق ص ٣١٢

عطائها كل الشك . وأدركوا نتيجة لذلك أنه لقاء بين حضارتين إحداهما قديمة متخلفة ، والأخرى شابة ناهضة . وحاولوا أن يوفقوا بين هاتين الحضارتين أو بعبارة أخرى أن يأخذوا من الحضارة الغربية ، دون تخل عن قيمهم وتقاليدهم ودينهم[1] .

والطهطاوى واحد من هؤلاء الذين اتصلوا بالحضارة الغربية اتصالا منظماً ، وحاول أن يفيد وطنه وبنى قومه من منجزاتها فى ضوء قيمهم وتقاليدهم . وعقيدتهم . ولا يخفى إعجابه به فيقول عنه : « ومما يدعو إلى الإعجاب الحق بهذا الرجل تلك المعرفة الواسعة التى استطاع أن يبلغها فى وقت قصير . فيلم بالمعالم الأساسية للتاريخ ، والملامح البارزة فى الفكر ، ويتقن اللغة الفرنسية إتقاناً استطاع معه أن يترجم — عن اختيار واع — كثيراً من آثارها الأدبية والعلمية المرموقة . وقد نجد الآن فى بعض أفكاره أو أسلوبه فى الكتابة أشياء لانقرها ، أو أموراً أصبحت من المعروف المألوف ، لكنا لكى ننصف الرجل ينبغى أن نضع أفكاره وأسلوبه فى إطارها التاريخى ، ونقيس جدتها وأصالتها بما كانت عليه أحوال المجتمع العربى فى الفكر والسياسة والاجتماع والأدب . . »[2] .

وهذا الذى ذكرناه فى هذه المقدمة التمهيدية عن هذا الكتاب وعن كتبه الأخرى السابقة رغم ما بها من إجمال ، أو إغفال تحتم على القارىء أن يعود إلى الدراسة نفسها لمعرفة دقائق وتفاصيل ماكان يمكن أن تعرض فى المقدمة ، ونحب فى هذا المجال أن نشير إلى ما عرف به الناقد من إخلاص لعمله كأستاذ بالجامعة أو ناقد للأدب ، أو مفكر يوجه الحركة الفكرية والأدبية ويشارك فيها مشاركة فعالة منذ سنة ١٩٥١ م . واكتفى فى هذا المجال بما ذكره بعض الأساتذة الجامعيين المرموقين عنه فى الحفل الذى أقيم لتكريمه فى جامعة عين شمس بمناسبة حصوله على جائزة الملك فيصل العالمية ، وكان أول مصرى يفوز بها ، فقد أثنى الدكتور أحمد هيكل على

(١) أنظر هذه القضية بالتفصيل المرجع السابق ص ٣١٢ ، ٣١٣

(٢) المرجع نفسه ص ٣١٤

ما يتسم به الدكتور القط من خلق رفيع ، وأنه فى هذا المجال لايتفوه بكلمة نابية أو غير لائقة ، كما أشاد بنبوغه وتعدد مواهبه ، معلناً أنه لم ير أناساً متعددى المواهب كالدكتور القط . الذى أجاد فى جوانب متعددة ، فى حين أن غيره لم يبرز إلا فى جانب واحد أو جانبين ، كما أشاد به كشاعر فقال إن عشر معشار شعره يجعل منه شاعراً . أما الدكتور مهدى علام ، فقال إنه أسعده الحظ أن يعمل معه الدكتور عبد القادر فى جامعة عين شمس ، معتزاً بتلك الزمالة معلناً أن كل تطور وتقدم فى مناهج قسم اللغة العربية بكلية آداب عين شمس إنما ينسب الفضل فيه إلى الدكتور القط ، أما الدكتور عبد المحسن طه بدر فأشاد بالذوق النقدى للدكتور القط ، متخذاً من موقفه من رواية اللص والكلاب مناسبة أو مثالا على أصالة فكره النقدى . إذ أجمع النقاد على أنها رواية رائعة فى حين رأى فيها الرجل رأياً آخر مختلفاً .

ويكتب محمود السعدنى عن الدكتور القط مبيناً نبوغه ، وأصالته وبعده عن السعى وراء المادة قائلا : «ولكن عبد القادر القط الصادق مع نفسه ومع الناس ، آثر أن يختفى فى زمن الجعجعة بينما تصدر المرحلة عشرات من النصابين ! . وظل وفياً لندوة قهوة عبد الله ، ولمنصبه كأستاذ فى الجامعة ، وظل خفيض الصوت يتكلم نادراً ، وحتى فى هذه المرات النادرة كان يتكلم على استحياء ، ولم تكن له نزوات خاصة أو شطحات من أى لون» (1) .

ويقول : «وميزة عبد القادر القط أنه لم يلتحق بركاب أحد ولم يمش فى تيار ، ولم يصفق لإنتاج دون إنتاج ، كان مع الإنتاج الجيد من كل الألوان ، وكان مع الأدباء الموهوبين من كل اتجاه ، لم ينصب نفسه «باباً» للأدب ، ولم يوزع صكوك الغفران على الأدباء ، وكان

---

(1) محمود السعدنى : مسافر على الرصيف ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، القاهرة ، طبعة 2 ، 1987 ص14 .

يحتفل بكل موهبة ولو ضئيلة ، وكان يرى أن الموهبة هى مصدر كل السلطات. . » [١] . ويقول كذلك : « وبالرغم من عدم انتمائه إلى مذهب معين ، أو حزب من الأحزاب ، إلا أنه كان محترماً من الجميع ، مهاباً بين الكل ، سمعته فى الوسط الأدبى كله « أبيض من اللبن الحليب » فهو لم يسترزق أبداً . ولم ينصب نفسه داعية لمذهب ما أو شخص ما ، ولم يكن فى ركاب أحد ، ولم يحاول أن يجمع ثروة . ولم يمد يده طالباً منصباً ، وظل حريصاً على بقائه فى الجامعة كمجرد أستاذ . وهو فى المقابل احتفظ برأيه لنفسه ، ولم يدخل معارك عنيفة ، ولم يعرض نفسه للانتقام الشديد . ولم يتعقب « الأرزقية » ، ولم يقف فى طريقهم ، ولذلك أسقطوه من حسابهم ، وهم يخوضون معركة الحياة والموت من أجل الاسترزاق .

وظل على الدوام راهباً فى دير مصر ، وقد كان دائماً مع وطنه لأنه كان مع العدل ومع الكرامة ومع الاستقامة ، ومع الشرف. . »[٢] .



(١) المرجع نفسه ص ١٥
(٢) المرجع نفسه ص ١٦ ، ١٧

الباب الأول

نقد التراث

أولا : مفهوم الشعر عند العرب

بدأ الدكتور عبد القادر القط دراساته النقدية الجادة ببحثه الذى نال به درجة الدكتوراه من جامعة لندن سنة ١٩٥٠ بعنوان « مفهوم الشعر عند العرب » ، كما يصوره كتاب الموازنة بين أبى تمام والبحترى للآمدى (ت ٣٧٠ هـ) . وقد تعرض فى هذا البحث لأمور هامة رأى أنها تعين على كشف دقيق لهذا المفهوم . فعرض لقضية الخصومة بين أبى تمام والبحترى ، وتحدث عن نشأة البديع وأسباب تطوره وأنكر ابتداء أن يكون « البديع » قد نشأ لسبب شخصى لدى هذا الشاعر أو ذاك ، وإنما كان مذهباً جديداً فى نظم الشعر فيقول : عارضاً لرأى من يرى أن البديع كان اتجاهاً شخصياً لدى بعض الشعراء « ومن ثم يكون ظهور « البديع » فى العصر العباسى راجعاً إلى تفضيل شخصى من قبل الشاعر . ومن المستحيل — مع ذلك — الموافقة على أن مثل ذلك الميل الشخصى كان هو المبدأ الجوهرى الذى قامت عليه مدرسة قسمت الحياة الأدبية إلى معسكرين ، عندئذ ، وتخلفت عنها مناقشات تخللت أغلب النقد الأدبى المعاصر لهما ، ويشير عدد أنصار كل جانب من الجانبين المتعارضين فى ذلك الحين ، إلى أن « البديع » كان مذهباً جديداً فى نظم الشعر ، وإعادة تقييم للقيم الجمالية التى كان ينظم الشعر

وفقاً لها ، وليس مسألة ذوق شخصي ، ولو أنه كان كذلك حقاً ، لمات فور وفاة من كانوا يدعون إليه ، ولكنه على العكس من ذلك ، ظل يمارس تأثيراً بالغاً على الأدب العربي في الأجيال التالية . وإذا كان الآمدى ومعاصروه قد نظروا إلى أبي تمام على أنه النموذج الكامل لهذا الأسلوب الأدبي ، فإنه كان — في الحقيقة — وعلى ضوء التطورات التي حدثت في القرون التالية نقطة البدء في هذا الاتجاه ، فقد شكل الطليعة لمدرسة سادت الشعر العربي من القرن الثامن الميلادى حتى القرن العشرين »[١] . ويبحث عن أسباب أخرى غير الأسباب التي ذكرها الدارسون المحدثون والقدماء ، فيرفض ما ذهب إليه الدكتور طه حسين من أن « البديع » أقدم وجوداً من العصر العباسي ، وأنه عرف في العصر الجاهلي [٢] وذلك لأن الشاعر الجاهلي — في رأى الدكتور القط — لم تكن لديه الفرصة لاختيار أسلوب خاص به ، كالبديع أو غيره ، لأن ذلك الاختيار يعني ضمنا أن أساليب الشعر الجاهلي في ذلك الحين كانت أساليب متعددة ، تعدداً يتيح لذلك الشاعر أن يختار واحداً من بينها ، ولما كانت تلك الأساليب المتعددة لم توجد في العصر الجاهلي ، لسبب بسيط وهو أن الشعر الجاهلي كان في طور التكوين ، فإن رأى طه حين يصبح رأياً غير مقبول [٣] .

وينكر كذلك ما يذهب إليه طه حسين من وجود مدرسة زهير في العصر الجاهلي ، وما يراها تتسم به من أسلوب خاص في نظم أشعارها يخالف أسلوب الشعراء الجاهليين . فما يعتقده طه حسين من تفرد تلك المدرسة بالحسية في التصوير ، أمر مألوف في الشعر الجاهلي كله ، ولا يقتصر على شعرائها وحدهم ، ويضرب الأمثلة على صحة ما يقول به من أن الحسية ليست وقفاً على مدرسة زهير ، بل هي موجودة عند شعراء آخرين [٤]

---

(١) عبد القادر القط ، مفهوم الشعر عند العرب ، ترجمة دكتور عبد الحميد القط ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٢ ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) انظر طه حسين ، في الأدب الجاهلي ص ٢٦٧ ، ٢٦٨ .

(٣) مفهوم الشعر ، ص ٥١ ، ٥٢ .

(٤) المرجع السابق ص ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ .

ويؤكد أن مدرسة زهير لم تعرف لدى القدماء بمذهب خاص فى نظم الشعر ولم يكن لها — فى الواقع — مثل ذلك المذهب[1] ، ويبين أن الباحث إذا أراد أن يعثر على بديع أبى تمام فى الشعر الجاهلى ، فان يكالى مسعاه بالنجاح وعليه بدلا من ذلك إذا أراد أن يعالى لنشأة « البديع » أن يبحث عن أسباب أخرى تتصل بالعصر الذى ظهر فيه البديع ، أى العصر العباسى[2] .

وقد أرجع طه حسين استخدام أبى تمام « للبديع » إلى أصله اليونانى[3] ، تماماً ، كما رد العقاد عبقرية ابن الرومى إلى أصله اليونانى ، بالرغم من أن الشاعرين يمثلان أسلوبين مختلفين فى نظم الشعر[4] ، مما يؤكد أن البديع لاصلة له بالعنصر الأجنبى . وهكذا لا يسلم الدكتور عبد القادر القط ، بصحة أن الأصلى الأجنبى وحده ، يمكن أن يخلق شاعراً ينفرد بمذهب خاص بين معاصريه من أبناء جنس آخر يعيش بينهم ، وفى بيئتهم ، ويتلقى نفس ثقافتهم ، وأعرافهم وعاداتهم ، وتقاليدهم . فيقول : « . . وأخيراً فلا بد أن يكون اتجاه أبى تمام الفكرى — فى أساسه — اتجاهاً عربياً . وتذكر الأخبار التى تروى عن حياته أنه ربى فى بيئة عربية خالصة ، وأن ثقافته كانت عربية ، فقد قرأ كمية هائلة من الشعر العربى الجاهلى والإسلامى ، جعلها كده ، ولم ينصرف عنها حتى فى وقت فراغه ، وقد صنَّف الكثير من المختارات الشعرية التى لم يشتهر من بينها إلاّ اختيار واحد فقط ، ويقال إنه كان يحفظ أربع عشرة ألف أرجوزة عدا القصائد والمقطعات ، وأنه تمتع بقدرة لا مثيل لها فى حفظ الشعر ، وأمضى صباه سقاء فى مسجد عمرو بن العاص بمدينة الفسطاط ، وكان يحضر مجالس النحويين واللغويين ، والفقهاء الذين كانوا يلقون دروسهم هناك . ولم يشر أحد ممن أرخوا لحياته أدنى إشارة إلى أنه كان على صلة بالثقافة اليونانية ، ولا بالإنتاج اليونانى من الفلسفة الذى كان يمثل أغلب المؤلفات المترجمة فى ذلك الوقت .

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٤ ـ ٦٠ .

(٢) « « ٦٠ .

(٣) انظر قدامة بن جعفر ، نقد النثر ص ٩ .

(٤) انظر عباس محمود العقاد ، فى مقدمته لمجموعة قصائد لابن الرومى .

ولذلك فليس من المحتمل أن يكون شعر أبى تمام قد تأثر تأثراً مباشراً بأسلوب اليونان فى التفكير ، إلا فى أمثال تلك الأفكار العامة التى كانت منتشرة — فى الغالب — بين كل المثقفين العرب لوجود الترجمات . . . »[1]

وهكذا يضع أساساً جديداً لدراسة مذهب « البديع » ، ودراسة الشعر ، لا يعتمد على أمور بعيدة عن واقع الحياة التى يحياها الشاعر والتراث الذى يعيش فى ظله ، كالقول بالوراثة عن الآباء والأجداد فى شأن الإبداع ، الذى ينسب إلى شاعر غير عربى . ويرى أن الأجدى على الدارس أن يتعرف على الظروف التى تطور الشعر العربى فى ظلها منذ مراحله الأولى ، والتغييرات التى لحقت بتلك الظروف على مر الزمن ، ودراسة لغة الشعر العربى فى مراحله الأولى ، والتطور الذى أصابها فى المراحل التالية . ودراسة مكانة الشاعر فى العصرين الجاهلى ، والعباسى [2] ، وذلك لأنه يعتقد أن تطور الشعر فى العصر العباسى مرتبط بالعوامل التى شكلت الشعر العربى فى مراحله الأولى ، ومرتبط بوظيفة ذلك الشعر : يقول : « فهذا الأسلوب الجديد فى نظم الشعر يرتبط بالعوامل التى شكلت الشعر العربى فى مراحله الأولى ، ومهدت السبيل للتطورات المختلفة التى منحت هذا الشعر ملامحه الخاصة خلال مراحله المختلفة . وهكذا يمكننا أن نأخذ فكرة أكثر شمولا عن هذا الشعر لانفصل بينه وبين الحياة التى ليس الأدب إلا مجرد انعكاس لها . . »[3] .

وهو بهذا ينظر إلى الشعر العربى نظرة شاملة فى عصوره المختلفة ، إذ يدرك أنه لاانفصام بين الشاعر وبيئته ، أو بينه وبين تراثه الذى يمثل ثقافة المجتمع الذى نشأ فيه ، مما يجعل الأجنبى الناشىء فى المجتمع العربى ابناً لذلك المجتمع ، وليس ابناً لمجتمع آخر يونانى أو غيره ، حتى ولو كان ينتمى لذلك المجتمع عرقياً .

وهو يدرك كذلك أن المدرسة الأدبية لابد أن تكون لها سمات تجعلها

---

(١) مفهوم الشعر عند العرب ، مرجع سبق ذكره ص ٦٢ — ٦٣ .

(٢) المرجع نفسه ص ٦٤ — ٩١.

(٣) المرجع نفسه ص ٦٤ .

تخالف سمات غيرها من الشعراء أو الأدباء ، فإذا شاركها فى تلك السمات شعراء آخرون فلا تصبح مدرسة مستقلة ، بل ينتفى كونها مدرسة انتفاء كاملا ، وتصبح عندئذ جزءاً من هذا التراث الشعرى بكل مقوماته وسماته ؛

ويتعرض الدكتور عبد القادر القط فى دراسته للغة الشعر الجاهلى إلى رأى مرجوليوث الذى ينكر فيه وجود الشعر العربى قبل الإسلام ، مدعياً أن ذلك الشعر نشأ بعد البعثة النبوية الشريفة ، مما يعنى أن ذلك الشعر منحول ، ومن ثم ينكر وجوده . فيقول : « .. ولسنا فى حاجة إلى نقد نظرية مرجوليوث بكاملها ، فيكفى لدحضها أنها لاتذكر إلا أربعين سنة فقط ، وهى المدة بين اكتمال نزول القرآن الكريم على الرسول وبين ظهور الشعر الأموى ،(وهى فترة زمنية يثق مرجوليوث بأن ما ورد بها من شعر لم يكن منتحلا) ، وذلك لكى يتطور فى أثنائها الشعر العربى من الحالة البدائية التى كان عليها فى القرآن ، وإنه لمسلك غريب أن ندين أدباً وفير الإنتاج بكامله بتهمة أنه « منحول » فى فترة تالية من الزمن ، دون أن يكتشف من كانوا يعيشون غير بعيد من العصر الجاهلى ، ما وقع بذلك الأدب من تزييف .. »[1] .

ويشير إلى أن الشعراء المشهورين فى القرن الأول للهجرة كانوا يتبعون فى نظم أشعارهم تقاليد شعراء الجاهلية ، بل ويشيرون إليهم فى أشعارهم ويستمدون منهم ، وإن حوروا فيما يأخذون [2] . وينتهى إلى القول : « ولا خوف على أن ما بين أيدينا من الأشعار الجاهلية يمثل الأعمال الحقيقية للشعراء الجاهليين الذين عاشوا فى عصر كانت الكتابة تستخدم فيه — بوجه عام — لتدوين الأشعار بالرغم من أن الرواية الشفوية كانت الوسيلة التى يقدم بها إلى الناس »[3] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٥ .
(٢) » » ٦٥ ، ٦٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ٦٥ ، ٦٦ ، وهو ينقل رأى layal فى المقدمة التى كتبها الأخير لديوان عبيد بن الأبرص ١٣ .

ويوضح أن الآيات القرآنية التى تدين الشعر فى القرآن الكريم إنما قصد بها شعر المشركين ، ولا تمثل إدانة للشعر على إطلاقه كفن أدبى وبذلك يرد على مرجوليوث الذى استغل تلك الآيات لتأييد رأيه ، فيقول : « ولم تكن الآيات القرآنية التى تدين الشعر ، والتى استغلها مرجوليوث لتأييد رأيه ، إلا صدى للمعركة الشعرية التى كانت قائمة بين الشعراء المسلمين فى « المدينة » من ناحية ، وبين شعراء المشركين فى « مكة » من ناحية أخرى ، وليست تلك الآيات فى حقيقتها إلا إدانة لشعراء المشركين ، وحثاً لشعراء المسلمين على هجائهم . يقول الله تعالى : « والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً ، وانتصروا من بعد ما ظلموا ، وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون »[١] . فمن المستحيل أن نحل مشكلة خلو الشعر الجاهلى من اللهجات بإنكار وجود ذلك الشعر جملة وتفصيلا »[٢] .

ويعرض آراء مستشرقين منصفين رأوا أن العرب كانت لهم لغة أدبية موحدة ، ينكرون نسبتها إلى قبيلة معينة ، كقريش أو غيرها ، ثم يعرض بعد ذلك إلى ما يثبت أنه كانت للعرب تلك اللغة الموحدة فيذكر أن كتب الأدب لم ترو ما يدل على أنه كانت هناك صعوبات فى التفاهم بين القبائل العربية ، مما يؤكد أن العرب كانوا قد حققوا فى العصر الجاهلى قدراً كبيراً من الوحدة اللغوية[٣] ، كما أن النبى (صلى الله عليه وسلم) كان يتلو القرآن على أفراد من قبائل مختلفة ، ولم تنشأ صعوبات فى فهم القرآن من جانبهم ، كما أن التفاهم بين المهاجرين والأنصار قد تحقق منذ اليوم الأول للهجرة ، ولم تكن هناك صعوبات لغوية تحول بين الفريقين وبين التفاهم . وكان القرآن الكريم يؤثر فى نفوس أهل مكة ، كما يؤثر فى نفوس أهل المدينة ، مما يدل على أن المدينتين كانتا تستخدمان لغة

---

(١) الشعراء . الآيات من ٢٢٤ — ٢٢٧ .

(٢) مفهوم الشعر عند العرب ، مرجع سبق ذكره ص ٦٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٨ ، ٦٩ .

واحدة لا فى الشعر وحده ، ولكن فى جميع شئون الحياة . كما يلاحظ أن الوفود التى كانت تفد على رسول الله لتعلن إسلامها ، أو لتتعرف على طبيعة ذلك الدين الجديد كانت تتفاهم مع الرسول عليه السلام بنفس اللغة ، ولم تنشأ صعوبات تتصل بالتفاهم بين الطرفين . وكان الشعراء الجوالون من أمثال عبيد بن الأبرص وطرفة بن العبد ، وحسان بن ثابت ، والنابغة الذبيانى ينظمون أشعارهم بلغة واحـــدة هى اللغة الفصحى التى نعرفها جميعاً[1] .

« ويثبت هذا كله أنه كانت هناك لغة عربية موحدة طرحت معظم الاختلاف فى القواعد النحوية . وإن ظلت تحتفظ بألفاظ كثيرة من اللهجات العربية ، ومن ثم نستنتج أن الشعر العربى قد نظم بلغة كان العرب يتكلمونها خارج نطاق دوائرهم المحلية ، وفى حالات طربهم وانتصارهم على عدوهم وهى لغة تشبه الانجليزية الفصحى »[2] .

وهذه الآراء تعد بالنسبة للزمن الذى ظهرت فيه . ذات قيمة كبيرة ، ولا تزال كذلك الآن ، وتعد تقييماً صحيحاً لتلك القضايا التى تعرض لها الباحث منذ وقت مبكر ، ولم تبهره الآراء المتطرفة لبعض متعصبى المستشرقين ، وناقش القضية بموضوعية شديدة .

ويتعرض لمكانة الشاعر فى العصر الجاهلى ، حيث كان الجاهليون يرفعون من مكانة الشاعر ، ويحلونه منزلة عالية ، لأنه كان يدافع عن القبيلة ، وإن كانوا — فى أحيان أخرى — يغضون من قدره إما لأنه يسلك سلوكاً منحلا ، أو لأن الشعراء بوجه عام عرفوا بالانحلال الخلقى مثل شرب الخمر ، وغشيان النساء فى غفلة عن أهلهن[3] .

---

(١) مفهوم الشعر عند العرب ، بتصرف ص ٦٧ — ٧٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٠ .

(٣) انظر مفهوم الشعر عند العرب ص ٧١ — ٧٥ ، حيث يورد حديثا مفصلا من ذلك .

ويفسر ذلك الموقف المتناقض من الشاعر بإيراد سبب آخر وهو أن بعض الشعراء كانوا قد بدأوا يتخذون الشعر متجراً ، أو يتكسبون به ، وكانت القبائل تأنف من انتماء أحد أبنائها إلى تلك الجماعة من الشعراء التى تمدح وتهجو من أجل العطاء [١] .

ولا يغفل عن الأثر الاجتماعى على الشاعر فى العصر الجاهلى . فهو تابع لقومه . يضع شعره فى خدمتهم . كما يشير كذلك إلى الفقر السائد فى العصر الجاهلى ، وقلة من بيدهم المال ، مستشهداً بنصوص من الشعر [٢] ، ويضرب مثلا بحركة الشعراء الصعاليك فى ذلك العصر . مبيناً فلسفتها فى محاربة الأغنياء . وإعطاء الفقراء . وقد كانوا يزعمون أنهم أصحاب حق فى مال الأغنياء ، وقد انتزعوا ذلك الحق بالقوة وبالخص فلسفتهم قول أحد شعرائهم .

ولا أسأل الوغد اللئيم بعيره   وبعران ربى فى البلاد كثير

وكان بمكة تجار أثرياء ، والقرآن ينذرهم بأنهم سيكوون بما جمعوه من الذهب والفضة فى نار جهنم ، كما يتكرر فى القرآن الحض على الرفق بالفقراء والإحسان إليهم ، وكان معظم المسلمين الأوائل من صحابة رسول الله ، من الفقراء والمضطهدين [٣] .

ويبين الضرر الذى لحق بالشاعر المتكسب بشعره فى ذلك المجتمع الذى يغلب عليه الفقر ، إذ اتخذت العطية ، أو الجائزة صفة الثمن الذى يبذله الممدوح لمادحه من الشعراء ، وأصبح على الشاعر إرضاء لممدوحه أن يبالغ فى مدحه ، مبالغة يدفع ثمنها من المستوى الفنى لشعره . وقد أدى هذا إلى أن أصبحت هناك ذخيرة من الصور الخيالية التقليدية للمديح كوصفهم الممدوح بالبحر والأسد ، أو الشمس أو غيرها ، وهى أوصاف جرى

---

(١) المرجع السابق ص ٧٦ .
(٢) » » ٧٦ ، ٧٧ .
(٣) » » ٧٧ ، ٧٨ .

العرف على أن تخلع على الممدوح بغض النظر عن اتصافه بها أو عدمه ، وقد أصبحت الصور فى ذلك المديح هى هى فى كل الأحوال .

ومع ذلك يرى أن الضرر الذى لحق بالشعر من جراء التكسب لم يكن ضرراً بالغاً ، أو كبيراً ، فقد مضى الشعراء — برغم الاحتراف يؤدون واجبهم تجاه قبائلهم ، كما يمدحون فى الوقت نفسه رجالا من غير قبائلهم . بل إن الشعراء الكبار ، أو الفحول كانوا أحراراً لا يسيطر عليهم الأمراء أو شيوخ القبائل سيطرة تحول بينهم وبين ممارسة ألوان أخرى من النشاط الشعرى . يقول : « . . ومع ذلك لم يكن الضرر الذى لحق بالشعر ضرراً جوهرياً ، وظل الشعراء يمارسون حرفتهم فى الحديث عن أنفسهم ، وعن أقاربهم ، إلى جانب عملهم الارتزاق . وبقى — فى الحقيقة — عدد كبير منهم مقتصراً على دائرته المحلية ، بل أكثر من هذا كان الشعراء الفحول غير مستعبدين للأمراء وشيوخ القبائل إلى القدر الذى يحول بينهم وبين ممارسة ألوان النشاط الشعرى الأخرى . ولا نكاد نعثر على شاعر محترف يعتمد اعتماداً تاماً على الشعر كمورد رزق له ، وقد ظل الشعراء ينظمون الشعر الذى يصور هواهم ومغامراتهم ، والمشاق التى تكبدوها فى أسفارهم ، وقدموا صورة حية للخلفية الطبيعية التى وقعت على أرضها أحداث قصصهم الغرامية ، كما قدموا صورة حية لحروبهم وتجاربهم ، وظلوا يحتفظون بالحب الطبيعى للحرية الذى يتصف به البدوى ، وكثيراً ماثاروا على كل محاولة لقمع تلك الحرية »[1] .

وهكذا ظل أولئك الشعراء يؤدون وظائفهم الاجتماعية ويعبرون عن تجاربهم الشخصية ، فلم يذوبوا كل الذوبان فى قبائلهم ، بل حرصوا على الاحتفاظ بحرياتهم ، فقد كانوا يهجرون المكان الذى لا يحقق لهم مايطمحون إليه : « وقد سهل للشعراء أن يبحثوا عن ملجأ جديد عندما تدعو الحاجة إلى ذلك غياب الحكومة المركزية ، وتنافس شيوخ القبائل فى رعايتهم ،

(١) المرجع نفسه ص ٧٩ .

فليس هناك ما يمكن أن يحبس الشاعر فى مكان لا يرغب فى البقاء فيه ، ولا يقضى فيه لبانته . ويلتقى المرء بمثل هذا البيت :

تـرّاكُ أمكنة إذا لم أرضها ... أو يعتاق بعض النفوس حمامها

أو بالبيتين التاليين :

إنى زعيم ابن لم تتركى عذلى ... أن يسأل الحى عنى أهل آفاق
أن يسأل الحى عنى أهل معزبة ... فلا يخبرهم عن ثابت لاقى[1]

وهكذا ينتهى بحديثه عن وظيفة الشعر أو الشاعر ومكانة ذلك الشاعر فى العصر الجاهلى إلى أن الشعراء — حتى المحترف منهم — لم يتخلوا عن حريتهم أبدا ، فى أن يقولوا ما يريدون قوله ، مع ارتباطهم فى الوقت ذاته بقبائلهم ، وأدائهم للحقوق التى كان يفرضها عليهم انتماؤهم وولاؤهم للقبيلة ، ويبين الناقد كذلك ، أنه كان هناك مستوى لغوى مألوف لأغلب العرب ، وكان الشعراء أكثر إلفاً له من خلال معرفتهم الأوسع باللغة ، وإن كان شعرهم قد تأثر — إلى حد ما — بالاحتراف[2] .

وهكذا يكون الناقد قد دافع عن التراث الشعرى فى العصر الجاهلى ضد تهمة الانتحال ، أو إنكار الوجود ، وأثبت وجود شعر جاهلى وفسر خلو ذلك الشعر من أثر اختلاف اللهجات فى العصر الجاهلى ، بأنه كانت هناك لغة أدبية مشتركة يعرفها العرب ، وأن ذلك الخلو ليس مبرراً كافياً لإنكار وجود ذلك الشعر ، فقد وجدت وحدة لغوية أو (لغة موحدة) ، بين القبائل العربية الجاهلية ، طرحت الاختلافات اللغوية بين القبائل جانباً ، وكانت هناك لغة أدبية مشتركة يستعملها الشعراء ليست لغة قريش بقدر ما هى لغة مشتركة ، فقد كان العرب فى مرحلة تهيأ لهم فيها عناصر الوحدة ، واللغة من أهم تلك العناصر ، وساق الأدلة على وجود تلك اللغة المشتركة ، كما قلنا من قبل .

---

(١) المرجع نفسه ص ٨٠ ، ٨١ .
(٢) المرجع نفسه ص ٨١ .

أما الموضوع الثانى الذى يبحثه فى هذا المجال فهو (لغة الشعر ووضع الشاعر فى العصر العباسى) . وقد أراد بهذا البحث أن يبين أن اللغة العربية الفصحى كانت عندئذ قد تخلت عن مكانتها كلغة للحياة اليومية ، فى حين ازداد نفوذ اللغة العامية .

ومع ذلك بقيت الفصحى موضعاً للدراسة تلقى العناية من جانب الطبقة العليا فى المجتمع والتى كانت تنتمى إلى أصل عربى ، لأن تلك اللغة تمثل هيبتها ، فقد كان الخلفاء على قدر طيب من الثقافة العربية تتيح لهم إلقاء خطبهم بها ، كما حرصوا على أن يعلموها أبناءهم ، حرصاً على اللغة التى هى لغة آبائهم وأجدادهم ، ويتحدث كذلك عن إسقاط الإعراب ، وأثره على اللغة اليومية وعلى اللغة الفصحى نفسها [١] .

ويؤكد الباحث على أن المحافظين من علماء اللغة حاولوا المحافظة على فصاحة اللغة ونقائها ، وهو الأمر الذى أدى إلى حرص الشعراء على تجنب المخالفة للتراث سواء فى الصياغة ، أو استخدام المفردات [٢] ، فيقول : « وقد خشى الشعراء — لهذا السبب — أن يوصموا بالجهل بالاستخدام الصحيح للغة ، وأحجموا عن إحداث أى تغيير خطير فى هذا الشأن ، وصاروا أكثر اعتماداً على المصادر القديمة ، وكان من الطبيعى أن تضيق تلك المحافظة على التقاليد الشعرية القديمة من مجال الشعر ، وأن تعوق تطوره . واستمر الشعراء ينظمون فى الأغراض القديمة ، ويتبعون الأسلوب القديم حتى إن بناء القصيدة الطويلة بقى — بوجه عام — بلا تغيير فيما عدا المقدمات الغزلية التى أصبحت أكثر تردداً فيها من موضوع البكاء على الأطلال ، ولا تكاد تبدأ قصيدة المديح عند أبى تمام إلا ببضعة أبيات من الشعر الغنائى ، لا تلائم الموقف ، ولا توحى بصدق عواطفه على الإطلاق »[٣].

وهكذا أدرك الدكتور عبد القادر القط أبعاد الاتباعية فى الشعر العربى

---

(١) المرجع نفسه ص ٨٢ — ٨٤ .

(٢،٣) المرجع نفسه ص ٨٨ ، ٨٩ .

تلك الاتباعية التي لم يكن الشاعر يجد مفراً من الالتزام بها ، مما عاق تطور ذلك الشعر ، وأدى إلى جموده وتخلفه . ولا شك أنه يقول هذا وفى ذهنه عصور الشعر العربى من الجاهلية حتى العصر الحديث .

ويشير — بحق — إلى مالحق المقدمة الطللية من تغير فى العصر العباسى وما أصابها من افتعال ، وبعد عن تصوير مشاعر الشعراء ، ضارباً المثل بأبى تمام .

وإذن كيف كان الشاعر يتمكن من تحقيق الأصالة لشعره ؟ يجيب الدكتور القط : «وكانت الطريق الوحيدة التى يتاح للشاعر أن يسلكها لتحقيق الأصالة فى حدود هذا الإطار الصارم ، هى تحوير معنى من المعانى التقليدية ، أو خلق معنى جديد ، أو الاعتماد على التلاعب بالألفاظ ، وقد تسبب تحوير المعانى التقليدية فى نشأة مبحث السرقات . وأدت محاولات الخلق إلى الإتيان بالصور المتكلفة ، كما أدى التلاعب بالألفاظ إلى الغموض . وأصبحت هذه السمة الأخيرة أكثر شيوعاً من غيرها ، لأن الشعراء المجددين كان يغريهم — فى كثير من الأحيان — من قبيل الحذلقة ، استخدام كلمات ، وتعبيرات غامضة ، أصابت شعرهم بالغموض والتكلف ، وكان غموض شعر أبى تمام يعزى فى الغالب إلى تقليده للغة البدو تقليداً متكلفاً »[1] .

وقد شخص فى هذا النص وغيره من النصوص الأخرى ، أدواء الشعر العربى التى نشأت عن استمراره لفترة طويلة خاضعاً للتقاليد الشعرية والأوضاع الاجتماعية نفسيهما . ويستعين لبيان صحة رأيه فى أثر التقليدية أو المحافظة على الشعر العباسى برأى القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى الذى يقول فيه : «لأن أحدهم (أى الشعراء العباسيين) [*] يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله ، وحذف أكثره ، وقل عدده ، وحظر معظمه ،

---

(١) المرجع نفسه ص ٧٩ .

(*) هذه الإضافة التى بين القوسين من عندنا .

ومعان قد أخذ عفوها وسبق إلى جيدها، فأفكاره تنبث فى كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب فإن وافق بعض ما قيل ، أو اجتاز بأبعد طرف ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه قط ، ولا مر بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع ، واتفاق الهواجس غير ممكن ، وإن اخترع معنى بكرا ، أو افتتح طريقاً مبهماً ، لم يرض منه إلا بأعذب لفظ ، وأقربه من القلب ، وألذه فى السمع ، فإن دعاه حب الإغراب ، وشهوة التنوق إلى تزيين شعره ، وتحسين كلامه ، فوشحه بشىء من البديع ، وحلاه ببعض الاستعارة ، قيل : هذا ظاهر التكلف ، بين التعسف . ناشف الماء قليل الرونق ، وإن قال ما سمحت به النفس ورضى به الهاجس قيل : لفظ فارغ وكلام غسيل ، فإحسانه يتأول ، وعيوبه تتمحل ، وزلته تتضاعف ، وعذره يكذب»[١] .

ويبين مكانة الشعراء فى العصر العباسى ، ليبين أثر وظيفة الشاعر الاجتماعية على فنه ، بعدما أصاب هذه الوظيفة من تغير بقيام الخلافة الأموية . وما أدى إليه من تغير فى نظام الحكم ، ومن ثورات ضدها . يقول : « بدأ الشعر العربى مع قيام حكم بنى أمية ، يفقد بالتدريج وظيفته الأساسية ، ويضطلع بتحقيق أهداف جديدة . وتحلل الشعراء من الروابط القبلية تحت تأثير عمليات تدريجية ، وتحركوا فى إطار روابط أخرى ، وشهد قيام الدولة الأموية ظهور أحزاب كثيرة متصارعة ، ينكر كل واحد منها على الآخر حقه فى الخلافة ، ويزعم أنه أحق بها منه ، وفضلا عن الأسرة الحاكمة التى تولت الحكم حديثاً ، كان هناك الهاشميون ، والخوارج ، وأخيراً الزبيريون »[٢] .

ويشير إلى المعركة التى دارت بين الأحزاب المتصارعة شعراً ، وبينها وبين الخلافة الأموية ، وكيف انتهت تلك المعارك بعد استقرار الملك لبنى

---

(١) مفهوم الشعر ص ٩٠ ، والوساطة ص ٥٢ .
(٢) المرجع نفسه ص ٩١ .

أمية ، ليتحول الجميع إلى أتباع لها يحصلون على العطاء من ولاتها وحكامها . وقد وجد الأمويون أنه من مصلحتهم أن يشجعوا الشعراء على ذلك التحول فلم يحاسبوا خصومهم من الشعراء على ماقالوه من شعر ضدهم فى الماضى ، ما داموا قد تحولوا إليهم يمدحونهم ، والأغرب من هذا أن الأخطل المسيحى كان شاعر الأمويين[1] .

لقد تخلى الشعراء ، أو تخلى الكثير منهم عن ولائهم لأحزابهم فى الغالب وبدأوا رحلة التكسب ، وطلب العطاء ، ولكن ذلك لا يعنى أن هذا النظام قد استعبد الشعراء تماماً ، فقد كان هناك شعراء معروفون لم يزوروا قصر الخلافة إطلاقاً ، وحققوا لأنفسهم الشهرة مثل جميل بن معمر[2] ، ولكن ذلك كان له أثره على الشعر إذ حجب المديح أغراض الشعر الأخرى ، أو طغى عليها : « ومن ثم تقاطر الشعراء على بلاط الخليفة فى دمشق رغبة أو رهبة . يقدمون مدائحهم ، وينتظرون جوائز الخليفة عليها ، وتأصلت بذور المديح التى بذرت فى المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلى ، ونمت ، وأخذ هذا النمو فى التطور فى العصر الأموى إلى حد هدد بحجب أغراض الشعر العربى الأخرى فى النهاية »[3] .

وإذا كان الشعراء قد تذبذبوا بين الاحتراف وعدمه فى العصرين الجاهلى والأموى ، وبالذات الأموى ، فإنهم فى العصر العباسى قد أصبحوا محترفين ، نتيجة للتطورات الاجتماعية التى حدثت فى ذلك العصر : « . وعندما وصل العباسيون إلى الحكم ، كان واضحاً أن الشعراء قد انتهوا إلى الاحتراف الكامل . وحدثت تطورات بعد انقضاء أكثر من مائة عام على الفتح العربى ، كان لها تأثيرها الكبير على الشعر . وأول هذه التطورات أن الموالى الذين كانوا يعيشون فى قلب الإمبراطورية الإسلامية استوعبوا روح اللغة العربية بالتدريج ، وحققوا لأنفسهم مكانة وطيدة باعتبارهم شطراً هاماً من المجتمع ،

---

(١) انظر ذلك بالتفصيل . المرجع السابق ص ٩١ : ٩٢ .
(٢) المرجع نفسه ص ٩٢ : ٩٣ .
(٣) » » » ٩٣ .

وعندما أسقطت الثورة الفارسية حكم الأمويين ، اهتزت سيادة العرب كطبقة حاكمة اهتزازاً شديداً ، وانهارت تلك السيادة بعد قيام الثورة الفارسية الثانية التي خلعت « الأمين » الذي كان يؤيد نضال العرب للمحافظة على سلطانهم ، ووضعت أخاه المأمون مكانه . مما أدى إلى ظهور عدد كبير من شعراء الموالي حول مقر الحكومة الجديدة في بغداد ، مستعدين للإفادة مما أصبحوا يتمتعون به من وضع أفضل ، ومن رغبة الأسرة الحاكمة في الترحيب بأي شخص يدعو إلى حقها في الخلافة » (١) .

ويتمثل ذلك التطور في انحسار النفوذ العربي ، واتساع نفوذ الموالي من الفرس ، وما ترتب عليه من ظهور شعراء منهم يجيدون اللغة العربية إجادة تامة ، وأصبحوا يمثلون ثقلا شعرياً إن صح هذا التعبير .

أما التطور الثاني فيتمثل في تغير نمط الحياة من البداوة إلى الحضارة مما أصاب الشعراء بالتحضر ، في إطار حياة الاستقرار الجديدة . الأمر الذي جعلهم لا يرتبطون بقبائلهم بأواصر قوية ، وهكذا أصبح الشاعر العربي حراً في أن يكرس حياته لمدح من يشاء (٢) .

ومما قوى من احتراف الشاعر ، أنه لكي يصبح شاعراً ، كان يتعين عليه ، أن يتقن اللغة الفصحى إتقاناً تاماً ، وأن يدرس الثقافة العربية ، وهو ما يستغرق وقتاً وجهداً طويلين ، مما كان يحول بينه وبين العمل بوظيفة أخرى ، كما أن الشاعر كان يفقد استقلاله بمجرد أن يقرر الاحتراف (٣) .

وقد اتخذ الشاعر صورة النديم ، وذلك لحاجته المادية الشديدة لعطاء الممدوح ، تلك الحاجة التي كانت تفرض عليه إتقان أمور أخرى غير الشعر تفتح أمامه طريق النجاح كشاعر . ويستشهد بقصيدة أبان بن عبدالحميد اللاحقي التي يقول فيها :

---

(١) المرجع السابق ص ٩٦ .
(٢) » » » ٩٦ ، ٩٧ .
(٣) » » » ٩٧ .

أنا من حاجة الأمير وكنز ... من كنوز الأمير ذى أرباح
كاتب حاسب أديب خطيب ... ناصح راجح على النصاح
شاعر مفلق أخف من الريشة ... مما تكون تحت الجناح
لو رآنى الأمير عاين منى ... شمّريا كالجلجل الصياح
لحية سبطة وأنف طويل ... واتقاد كشعلة المصباح
لست بالمفرط فى الطول ... ولا بالمستكن المجحدر الدحداح
أيمن الناس طائراً يوم صيد ... لغدو دعيت أم لرواح
أبصر الناس بالجوارح والأكلب ... والخُرَّد الصباح الملاح[1]

ثم يتحدث الناقد عن أثر الاحتراف على الشعر فى ظل الظروف المحيطة بالشعراء ، كإحساسهم بالحاجة إلى الممدوحين ، وتألمهم لذلك . كما أن عطاء الممدوحين ارتبط — غالباً — بالمديح ، ومن ثم ساد المديح الشعر العربى فى العصر العباسى . ويؤكد رأيه بالإحصائيات الدقيقة[2] .

ويقول موضحاً ذلك : «وقد أثرت سيادة المديح لفنون الشعر العربى تأثيراً كبيراً على الشعر فى العصر العباسى . وأصبح من العسير على الشعراء أن يحققوا الأصالة ، وهم جميعاً ينظمون فى موضوع واحد ، وطبقاً لتقاليد صارمة . وكانت هناك فضيلتان أساسيتان تخلعان دائماً على الممدوح ، وهما الكرم والشجاعة . وكان عمل الشاعر ينصب على التعبير عنهما فى عبارات تختلف عن عبارات غيره . ولكى يتجنب الشاعر تكرار نفسه ، والعدوان على أفكار غيره من الشعراء كان من الطبيعى أن يدفع إلى المبالغة مساهمة منه فى بيان المدى الذى بلغته فضائل ممدوحه ، وإلى الصنعة والتلاعب بالألفاظ (لإخفاء ما تتسم به من ابتذال) . وإلى الغموض (نتيجة لمحاولته تحقيق الأصالة) ، وإلى أن يأتى شعره متفاوتاً ، تبعاً لتوفيقه

(١) المرجع السابق ص ٩٨ ، ٩٩ .
(٢) انظر المرجع السابق ص ٩٩ ، ١٠٣ .

أو إخفاقه فى تلك المحاولة . وكلما كان الشاعر أكثر طموحاً ورغبة فى الأصالة أو الإبداع ، أصبح أكثر تعرضاً لهذه العيوب»[١] .

وينتهى إلى القول : «وعلى هذا يكون البديع قد وجد — فى حقيقة الأمر — بتأثير التغيرات اللغوية والاجتماعية التى حدثت بالتدريج منذ الفتح الإسلامى . وقد دفع هذان العاملان الشعراء إلى الابتعاد عن القواعد الأدبية التقليدية التى كانت مستمدة من الشعر العربى القديم الذى نظم فى ظل ظروف تخالف تمام المخالفة تلك الظروف التى ألف الشعراء المحدثون أشعارهم فى ظلها »[٢] ويرفض الدكتور عبد القادر القط فى بحثه عن أصول مذهب البديع عندأبى تمام الرأى الذى يذهب إلى أن أبا نواس وبشاراً و«مسلم» بن الوليد الذين يرى القدماء وغيرهم أنهم أصل لمذهب البديع عند أبى تمام مبيناً أنه لايقبل إلا بكثير من التحفظ .

ويبين بوضوح أن «بشاراً» لم يكن ذا أثر كبير على أبى تمام فيما يتصل بمذهب البديع لأن بشارا كان يعتمد بسبب فقده لبصره على التراث الشعرى القديم يتتلمذ عليه ، ويأخذ منه يقول عن بشار ، «ومن المؤكد أن نشأته بين البدو جعلته ينظم شعره بحيث لا يخالف السمات الجوهرية التى اتسم بها الشعر العربى القديم ، حتى ظن بعض القدماء أن بعض قصائده التى يكون فيها جاداً ، تفوق جودة وتمثيلا للسمات الجوهرية لذلك الشعر قصائد الشاعرين الأمويين جرير والفرزدق . ومن ثم فإن الزعم بأنه كان أحد من مهدوا الطريق لمذهب البديع الذى عرف به أبو تمام فيما بعد ، يجب ألايقبل إلا بكثير من التحفظ ففضلا عن أنه ولد أعمى ، اعتبر الشعر العربى القديم المصدر الذى يستمد منه صوره الخيالية التى لم يكن ليستطيع أن يبدعها بكفاءة لو اعتمد على نفسه . وقد كان عليه — لهذا السبب — ألا يخالف الشكل الذى صيغ فيه الشعر العربى القديم»[٣] .

---

(١) انظر المرجع السابق ص ١٠٣ .

(٢) « « « ١٠٤ .

(٣) مفهوم الشعر ص ١٠٦ .

أما أبو نواس فلم يساهم مساهمة ملحوظة فى نشأة مذهب البديع . لأن اتجاهه إلى ترك المقدمة الطللية لم يكن نابعاً من سبب فنى ولا من الشعوبية ، لكن من أسباب حضارية تتصل بأسلوبه فى الحياة[١] : « ولا ترجع — إذن — سخرية أبى نواس من التقاليد الشعرية فى عصره إلى أسباب فنية أو سياسية . ولكنها تشير - فى الأغلب — إلى أسلوبين من أساليب الحياة ارتبطت حياته بأحدهما خاصة . فقد كان دائم المقابلة بين الحياة الحديثة المتمدينة التى يحياها ، وبين الحياة الشاقة الموحشة فى الصحراء تعبيراً عن غرامه بالحياة الأولى . ولم يكد يسخر من المقدمة التقليدية للقصيدة القديمة حتى انهمك فى شن حملة طويلة على حياة البدو . مهملا القضية الفنيّة التى شرع فى الدفاع عنها »[٢] .

ثم يقول مبيناً قيمة « ثورة » أبى نواس على المقدمة الطللية : « ولم تكن ثورة أبى نواس ثورة على مذهب من مذاهب نظم الشعر ، بقدر ما كانت ثورة على أسلوب حياة . حقاً لم يعد هذا الأسلوب من أساليب الحياة سائداً فى عصر أبى نواس ، ولكنه يهاجمه؛ بالرغم من ذلك تبريراً لما عرف به هو وبعض الشعراء الآخرين من إفراط فى الشراب والملذات »[٣]

ويبين الناقد أن إكثار أبى نواس من البديع ، لم يكن له تأثير كبير على أبى تمام ، لأن البديع عند الأخير لم يكن مسألة كثرة فقط ، وإنما كان أسلوباً خاصاً يتم بالتعقيد فى البديع ويخالف البساطة التى عرف بها الشعر القديم والشعر المعاصر له : فيقول : « ولا نستطيع — مع ذلك — أن نتجاهل أن أبا نواس كان يعد أحد شعراء ثلاثة مهدوا الطريق لمذهب البديع الذى عرف أبو تمام به ، وهو أسلوب يتميز بالإسراف فى استخدام الصور الخيالية . حقاً يسرف أبو نواس فى استخدام هذه الأدوات الفنية ، ولكن إكثاره منها لم يكن ليساهم فى نشأة أسلوب أبى تمام ، الذى لم يكن يتميز بورود

(١) انظر مفهوم الشعر ص ١١٥ ، ١١٦ ، ٢١٧ ، ١١٨ .
(٢) مفهوم الشعر ص ١١٩ .
(٣) « « « ١٢٤ .

تلك الأدوات الفنية فيه بكثرة فحسب ، ولكن بالطريقة التي كان يستخدم بها أيضاً ولو كانت القضية قضية استعارات قريبة ، ومحسنات ، فإن أبا تمام كان سيعثر على عدد وفير من نماذجها فى الشعر العربى القديم ، وفى شعر المحدثين كذلك . فلم تكن الأدوات الفنية فى شعر أبى تمام لتبنى على مثل تلك الأسس البسيطة التى كان يقوم عليها الشعر العربى القديم والشعر المعاصر له ، بما فى ذلك شعر أبى نواس نفسه ، فأغلب استعارات الأخير وتشبيهاته فى غاية الابتذال حقاً ، لأنه لم يكن يبذل أدنى محاولة من جانبه لإخفاء ما تتسم به من تقليدية مستخدماً الصنعة الفنية لتحقيق ذلك »[1] .

ومن الملاحظ أن أبا نواس لم يتعمد المخالفة لأسلوب القدماء من حيث الصياغة ، وإنما أراد مخالفتهم فى مطلع القصيدة حيث يرى نبذ الاطلال ، ووصف الخمر بدلا منها ، ومن ثم لم يكن يعنى بصوره البيانية أو يحاول الإبتكار فيها ، يقول الدكتور القط عن استعارات أبى نواس وتشبيهاته : « فأغلب استعارات الأخير وتشبيهاته فى غاية الابتذال حقاً ، لأنه لم يكن يبذل أدنى محاولة من جانبه لإخفاء ما تتسم به من تقليدية ، مستخدماً الصنعة الفنية لتحقيق ذلك »[2] .

ويعنى الدكتور القط بابتذال تشبيهاته أن تلك التشبيهات كانت مألوفة فى الشعر العربى من قبل وأن كل ما فعله الشاعر هو إعادة صياغتها ، فيقول : « ويمكن أن ندرك — كما ذكرنا منذ قليل — أن كل هذه التشبيهات كانت من التشبيهات المألوفة فى الشعر العربى قبل أبى نواس ، وأنه استخدمها على أنها أدوات فنيّة اعتاد الشعراء على استخدامها ، بدون أن يبذل أى محاولة من جانبه لتحويرها . فهو لا يقدم لنا أية صورة من الصور المركبة التى امتازت بها استعارات أبى تمام وتشبيهاته »[3] .

ولم يكن أبو نواس شغوفاً لا بالطباق ولا بالجناس ولا بغيرها من

(١ ، ٢) المرجع السابق ص ٢٤ . وأنظر أيضاً ص ١٢٥ ، ١٢٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٢٨ .

عناصر البديع الأخرى ولذا ينتهى الدكتور القط إلى القول بأن « أبا نواس لم يساهم فى تأصيل مذهب البديع مساهمة كبيرة ، بغض النظر عن إكثاره من الصور الخيالية فى شعره ، لأن البديع ليس مجرد الإكثار من هذه الصور فحسب ، ولكنه استخدمها بطريقة معينة ، وكانت المساهمة الوحيدة لأبى نواس فى هذا الشأن ، والتى تبرر الزعم الذى يتردد أحياناً فى كتب النقد بأنه كان أحد رواد ثلاثة لشعر المحدثين فى العصر العباسى ، هى : خفة روحه ، وبساطة أسلوبه ، وسهولة ألفاظه إلا فى القصائد التى يراعى فيها التقاليد الشعرية الموروثة ، مما يجعل شعره يقاس بأشعار تنتمى إلى اتجاهات شعرية معينة فى عصره . وقد افتقد شعره الجهد والتوتر اللذين تميز بهما — أحياناً — شعر الشعراء الذين كانوا ينظمون شعرهم بأسلوب يراعى المحافظة على الشكل التقليدى للقصيدة العربية . ولم يكن شعره يتمتع بقدر كبير من الجزالة ، ولا يقطع — مع ذلك — صلته الوثيقة بلغة الحياة المعتادة ، ولكنه يعكس ما يتسم به الموضوع الذى يتناوله من ظرف ، وما عرف به مؤلفه من عبث . . . »[1] .

إن أبا نواس — كما يرى القدماء — وكما يرى الدكتور القط شاعر مطبوع ، ولأنه لم يكن يعتمد على الصنعة ، ولا على بذل الجهد الكبير فى الإبداع ، ويقرب بين أسلوبه وأسلوب الحياة ، ولأن حياته كانت خالية من الهموم فقد « كان تأثيره على شعر أبى تمام تأثيراً طفيفاً فى مجال البديع ، لأن أبا تمام — بطبيعته — كان أكثر جدية منه بكثير ، وكان لا يقول الشعر — عادة — إلا فى موضوعات جادة . . »[2] . ويرى أن سمات أسلوب البديع عند أبى تمام يجب أن يبحث عنها عند مسلم لا عند أبى نواس ، وربما يقال إن ابن المعتز جعل مسلما من أساتذة أبى تمام ، فما الجديد الذى جاء به الدكتور عبد القادر القط فى هذا المجال ؟

(١) المرجع نفسه ص ١٣٠ .
(٢) » » » ١٣١ ، ١٣٢ .

نقول إن ما جاء به الدكتور القط هو أنه لم يوافق على مسألة الكم وحدها بالنسبة لقضية البديع ، ولكنه نبه أكثر من مرة إلى أنها أسلوب وطريقة فى استخدام البديع ، تخالف بساطة الأسلوب العربى فى استخدامه . وإذن فيجب أن نبحث عن جذور أسلوب أبى تمام لدى مسلم ومن خلال المقارنة بين شعر الشاعرين : فقد قارن بين قصيدة « عمورية » لأبى تمام ، ولامية مسلم التى مطلعها :

أجررت حبل خليع فى الصبا غزل   وشمرت همم العذال فى العذل

وقد لاحظ أن بالقصيدتين كثيراً من الجناس ، والطباق ، والاستعارة ولكن هذا الإكثار كان سمة العصر وهى سمة لاتخلو من مغزى كما أكثرا أو أفرطا فى الأسلوب الذى سماه ابن المعتز رد الإعجاز على الصدور ، وأكثرا من الطباق ، بنوعيه طباق السلب وطباق الإيجاب وبعد الإكثار من تلك الأدوات مخالفة للأسلوب القديم وقد استخدم الدكتور القط الأسلوب الإحصائى [1] كما أنه يشير ضمناً إلى أن ألواناً من البديع ترد معقدة فى شعر ، كل من مسلم وأبى تمام ، وتتشابه فى الصورة الفنية أو فى الأسلوب : كقول أبى تمام :

بِيضٌ إذا انتضيَتْ من حُجْبِهَا رَجَعَتْ
أحق بالبَيْضِ أبْدَاناً مِن الحُجُبِ

وقول مسلم :

أغر أبيض يغشى البيض لا
يرضى لمولاه يوم الروع بالفَشَل [2]

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣١ – ١٣٤ .
(٢) » » » ١٢٥ – ١٢٦ .

ويعلق مبيناً دور مسلم الكبير فى أسلوب البديع عند أبى تمام فيقول : « وقد كانت تلك الأمثلة بلا شك عوناً عظيماً لأبى تمام وهو يفكر فى إعادة صياغة إحدى الاستعارات المبتذلة »[١] ، ويوضح هذا ما بين الشاعرين من تشابه فى تعقيد البديع والإكثار منه ، وإن ورد هذا البديع عند أبى تمام أكثر تعقيداً .



(١) المرجع نفسه ص ١٣٦

من مفاهيم الشعر العربى الأُخرى

ويمضى الدكتور عبد القادر القط لتحديد المفاهيم الأساسية لمعنى الشعر عند العرب ، فيعرض لمصطلح « الأصالة » ، وماذا كان يعنى فى النقد العربى من خلال موقف الآمدى النقدى فى كتاب الموازنة .

ومن أول مفاهيم الأصالة « الإبداع » ، أو عدم الأخذ من الغير ومن هنا اتهم أنصار أبى تمام البحترى بأنه كان تلميذاً لشاعرهم وأنه استمد منه ، وأخذ من شعره . والحق أن اتهام البحترى بالتلمذة على أبى تمام كان يشير صراحة إلى أن الأستاذ أفضل من التلميذ لأنه يأخذ عن أستاذه [1] .

وقد دفع أنصار البحترى تلك التلمذة ، بل وأنكروا أن يكون التلميذ دائماً أقل من الأستاذ ومثلوا لهذا « بكثير » و « جميل » ، وكيف أن الأول وهو تلميذ الثانى ، تفوق عليه ، وأن القدماء والمحدثين يرون ذلك [2] .

وهكذا ارتبطت الأصالة بالإبداع والسرقة ، ويمهد الدكتور القط « للسرقة » قبل أن تصبح دلالة على سقوط الشاعر فى ميدان الإبداع ، فأشار إلى أنه كانت هناك عملية أخذ بين الشعراء ، كأن يدخل الشاعر فى قصيدته بيتاً لشاعر آخر ، وسمى هذا « تضميناً » كما فعل الزبرقان بن بدر حينما ضمن بيتاً للنابغة فى قصيدته ، واضعاً إياه موضع المثل لما جاء موضعه وهو قول النابغة :

تعدو الذئاب على من لا كلاب له وتتقى مربض المستنفر الحامى [3]

وقد يستولى الشاعر على شعر الآخر غصباً مع علم صاحب الشعر بذلك ،

---

(١) انظر الآمدى ـ الموازنة ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٩٤٤ ص ١٢ .

(٢) المرجع السابق ص ١٤ .

(٣) انظر مفهوم الشعر ص ١٤١ .

وعلى مرأى منه كما فعل الفرزدق مع ابن ميادة : فقد وجده ينشد فى السوق قوله :

لو ان جميع الناس كانوا بتلعة وجئت بجدى ظالم وابن ظالم
لظلت رقاب الناس خاضعة لنا سجوداً على أقدامنا بالجماجم

فأمر الفرزدق كاتبه بأن يكتبهما له وضمنهما شعره بعد أن غير فيهما تغييراً طفيفاً [١] ويفعل غير الفرزدق هذا الأمر نفسه مع شاعر آخر :

« ولكن هذا الضرب من السرقة لم يكن يعد سرقة أدبية بالمعنى الحقيقى للكلمة ، لأن الشعراء الذين سرقوا هذه الأبيات لم يحاولوا من جانبهم القيام بأى عمل لإخفاء سرقتهم ، أو تأكيد أصالتهم ، وذلك بالتحوير أو التغيير فيها . ولم تكن هناك سرقة بهذا المعنى فى العصر الجاهلى ، حقاً نجد أبياتاً من هذا القبيل فى قصائد شعراء متعددين فى هذا العصر ، فالبيت التالى لامرىء القيس :

وقوفاً بها صحبى على مطيهم يقولون لاتهلك أسى وتجمل

يأخذه « طرفة » فى معلقته ، بنصه ، ولا يغير إلا قافيته . وقد أدخل النابغة فى شعره شطر بيت لوهب بن الحارث ، وشطر بيت آخر لرجل من كنده . ولكن تلك الأنواع من الأخذ لم تكن تعد سرقة فى ذلك الوقت . إذ كان الشعراء لا يزالون فى مرحلة تجريب للمعانى الشعرية ، ولما تصاغ فيه من أشكال ، وكانوا رواداً يرسون بعض التقاليد الثابتة للشـعر العربى مستخدمين الأفكار والتعبيرات المتناثرة فى مجتمعهم . وكان لكل رائد من أولئك الرواد العظام أعماله الشعرية الرائعة التى كانت – بوجه عام – إضافة إلى كنوز الشعر الجاهلى ، دون أن ينظر إليها من قبل المجتمع على أنها ملكية خاصة لذلك الرائد . وقد أسند علماء اللغة – فيما بعد – تلك الأفكار

---

(١) المرجع السابق ص ١٤١ ، ١٤٢ .

والتعبيرات المبتكرة إلى من ذكروها فى شعرهم لأول مرة . وكان كل شاعر من الشعراء الفحول فى العصر الجاهلى قد ساهم بنصيب فى تحقيق هذا التجديد »[1] .

إذن عملية الأخذ فى العصر الجاهلى كانت تقف عند حدود معينة وكذلك الشأن فى العصر الأموى ، وهى حدود من الصعب أن تعد سرقة بالمعنى الذى عرف به المصطلح فى العصر العباسى . إذن ما الذى خلع على السرقات تلك الأهمية الكبرى فى ذلك العصر ؟ يقول الدكتور القط بعد إيراده لذلك السؤال : « وتتمثل إجابة هذا السؤال فى معرفة ما أحاط بالشعر فى العصر العباسى من ظروف . لقد ووجه الشعراء بضيق فى مجال القول ؛ لأنهم كانوا يقولون الشعر باستمرار فى موضوعات وأشكال بعينها ، حتى أصبحوا جميعاً لا يستطيعون أن يتجنبوا العدوان على ما أبدعه غيرهم من صور خيالية ، مما أحدث تشابهاً بين ما نظموه من أشعار ، وأصبحت تلك الأشعار موضوع دراسة شاقة قام بها النقاد »[2] .

فالسرقات فى العصر العباسى أصبحت موضع اهتمام كبير بسبب التقليدية المستمرة ، أو بعبارة أخرى بسبب النظم فى موضوعات واحدة ، وأشكال واحدة ، مما كشف عن تشابه ما يقال ، وما قيل من قبل . وأصبح الحديث عن أصل المعنى الذى اتخذه شاعران أو أكثر مألوفاً فى مباحث السرقات .

ولكن الشعراء فى الغالب ، لم يكونوا يأخذون فى سذاجة ، وإنما خفيت عملية الأخذ ودقت فى كثير من الأحيان ، وكانت لهم أساليبهم فيما عرف بإخفاء السرق[3] ، وهو أمر لم يكن منه مفر بإزاء ضيق مجال القول أمامهم[4] .

---

(١) المرجع السابق ص ١٤٣ ، ١٤٤ .
(٢) مفهوم الشعر ص ١٤٥ ، ١٤٦ .
(٣) انظر الوساطة ص ٢٤ .
(٤) انظر فى هذا ، مفهوم الشعر ص ١٤٦ .

وقد استطاع النقاد أن يضعوا قواعد للسرقات تتلخص فى الآتى :

أولا : أن الشاعر الآخذ يصبح أحق به من صاحب المعنى إذا صاغه صياغة أفضل ، أوزاد عليه زيادة تخرجه من إطار الأخذ باللفظ والمعنى ، أو بالتقصير فى العبارة عن المعنى .

ثانيا : أنه لا سَرَق إلا فى المخترع الذى حازه صاحبه ، فأصبح له وحده بحكم العبقرية والإبداع . ولا سرق فى المعانى الشائعة أو التى لا يحتاج فى معرفتها إلى ذكاء وفضل فطنة [١] .

ويعلق الدكتور عبد القادر القط على هذه المبادىء بقوله : « وعلى هذا فبالرغم من أن القاعدة التى تقول بأن الاتهام بالسرقة يجب أن يقتصر على الأفكار المبتكرة ، كانت قاعدة معترفاً بها بين النقاد من الناحية النظرية ، فإنهم لم يتمسكوا بها دائماً عند التطبيق ، لا لأنهم كانوا يرفضونها أحياناً ، ولكن لصعوبة الاتفاق على معيار للأصالة والابتذال . ويبدو أن الخلاف كان كبيراً بين النقاد والشعراء حول هذه المسألة كذلك . ففى حين كان النقاد يحكمون بالسرقة على الشعر على أساس من الأصالة والابتذال ، فإن الشعراء لم يعقهم شىء عن استخدام أى معنى شعرى ماداموا يستطيعون أن يضيفوا إليه لمسة خاصة من لمساتهم ، أو يضعوه فى سياقه الصحيح بحيث يصبح فيه جزءاً متكاملا مع معانى القصيدة ككل » [٢] .

كما يشير إلى أن القاعدة الثانية والتى تبيح الأخذ بشرط الصياغة التى تتفوق على صياغة المعنى عند الشاعر الأول ، لم تطبق بدقة وذلك لفصل النقاد بين المعنى والشكل [٣] . ثم يقول : « ولم يكن الفصل بين الشكل والمعنى سبباً هاماً من أسباب إثارة قضية السرقات ، ومعالجتها بهذه الطريقة

(١) انظر فى هذا مفهوم الشعر ص ١٥٠ — ١٥٤ .
(٢) مفهوم الشعر ص ١٥٥ .
(٣) » » » ١٥٩ .

فحسب ، بل إنه أثر على معالجة جوانب أخرى من الشعر مثل الإيجاز ، وهو أحد عناصر الجمال في الشعر العربي»[١] .

أما بخصوص الفصل بين الشكل والمعنى ، أو بين اللفظ والمعنى ، فإنه يقرر حقيقة هذا الفصل ، ويعتبره أمراً واقعاً في التراث النقدي القديم ، ولكنه لا يغفل عن أن أولئك النقاد يعزون أهمية متساوية لكل منهما ، ومع ذلك وجدناهم يفضلون الشكل على المعنى موافقين للجاحظ فيما ذهب إليه [٢] .

فالقاضي الجرجاني يفضل اللفظ على المعنى ، وهذا لا يعني أنه ينكر دور المعنى أو يلغيه ، ولكنه ببساطة يرى أن الصياغة اللفظية هي مدار الشاعرية وليست المعاني ، (وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف) [٣] .
وينتهي الدكتور القط إلى ما ذكره ابن خلدون من أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني ، وإنما المعاني تبع لها ، وهي أصل . . . [٤] .

ويعود بعد أن يشير إلى الفصل بين اللفظ والمعنى عند بعض النقاد والأدباء واللغويين إلى الحديث عن أن بعض النقاد كانوا يعتبرون اللفظ والمعنى شيئاً واحداً فيقول : «ومع ذلك كان بعض النقاد يرون أن المعاني والألفاظ يعتمد كل منهما على الآخر ولا يمكن الفصل بينهما ، فبالرغم من أنهم يتحدثون عنهما باعتبارهما كيانين منفصلين ، ويضمنون أقوالهم ما يدل على سيادة أحدهما على الآخر ، ظلوا ينظرون إليهما على أنهما ممتزجان ومتكاملان . ويستشهد بأقوال ابن رشيق»[٥] . وقول ابن رشيق هذا نابع من وجود فريقين من الناس يفضل أحدهما اللفظ ، ويفضل الآخر

---

(١) مفهوم الشعر ص ١٦١ .
(٢) » » » ١٦٤.
(٣) » » » ١٦٥ ، ١٦٦ .
(٤) انظر مفهوم الشعر ص ١٦٦ .
(٥) انظر مفهوم الشعر ص ١٦٩ ، وانظر ابن رشيق الذي اعتمد عليه الدكتور القط — العمدة جـ ١ ص ٢٦ .

المعنى . فيقول : « ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب منهم من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووكده ، وهم فرق : قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع كقول بشار :

إذا ما غضبنا غضبة مُضَرِيّة
هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

إذا ما أعرنا سيّداً من قبيلة
ذرى منبر صَلّى علينا وسلّما

.... ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ، ولا يبالى حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته ، كابن الرومى ، وأبى الطيب ومن على شاكلتهما »[1] . ثم يقول : « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمناً ، وأعظم قيمة وأعز مطلباً ، فإن المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك ، وصحة التأليف ... »[2] .

ومع أن الدكتور القط يعلن أن الآمدى لم يتورط صراحة فى تفضيل المعنى على اللفظ[3] ، أو اللفظ على المعنى ، فإنه يرى أنه فى الواقع من أنصار « اللفظ » فيقول : « ونستنتج من اعتراف الآمدى أكثر من مرة بتفضيل مذهب البحترى فى نظم الشعر ، أنه يرى اللفظ أكثر أهمية من المعنى ، ويؤكد ذلك الاستنتاج ما يسميه الآمدى « الكلمة الأخيرة فى القضية » وإن كان هذا الرأى ليس رأيه هو ولكنه رأى « شيوخ أهل العلم بالشعر »[4] » .

(١) العمدة ح ١ ص ٢٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٢٧ .
(٣) انظر مفهوم الشعر ص ١٧٠ – ١٧٣ .
(٤) » » » ١٧٣ .

ويستنتج أن الفصل بين المعنى واللفظ فى الشعر إنما دخل إلى النقد الأدبى عن طريق المفسرين [١] . وينبه للآثار التى ترتبت على دراسة المعنى والشكل منفصلين فى الشعر وفى النقد معاً . حيث نشأت من هذا الفصل قضية السرقات ، وقضية أن الموجز من الشعر أفضل من المسهب . وعلى أساس أن المعنى أهم من الشكل بنيت التشبيهات والاستعارات — غالباً — على مجرد التشابه الخارجى بين شيئين أو أشياء قد تكون مختلفة من حيث الصورة النفسية التى توحى بها ويضرب أمثلة لتلك الشكلية فى التشبيه [٢] . ومن آثار ذلك الفصل أيضاً نشأت العناية بالصياغة الجوفاء الخاوية من المعنى أو الأصالة «ونشأ من تفضيل الصياغة اللغوية أو الألفاظ على المعانى نوع من الشعر الذى اعتمد فى الغالب ، على الكلمات المزوقة florid التى تقع من النفس موقع القبول ، والتى تكون حسنة الوقع فى الأسماع ، ولكنها لا تنقل بصورة مرضية تماماً المشاعر والأفكار التى لا غنى للشعر الجيد عنها »[٣] . وفى « مبحث الإيجاز والاستواء » يتحدث عن الإيجاز وكيف اتخذ معياراً لجودة الشعر ، نتيجة للفصل بين المعنى والشكل وأنه أصبحت هناك ثلاثة طرق للتعبير عن المعنى :

أولها : الإيجاز . وثانيها : المساواة .

وثالثها : الإطناب .

فأما المساواة فهو أن يتساوى اللفظ والمعنى فى الدلالة على مقصد الشاعر أو أن يعبر اللفظ عن المعنى بلا زيادة ولانقصان ، والإطناب : أن يورد الشاعر المعنى فى لفظ يزيد على المعنى المقصود ، أما الإيجاز : فتكون الألفاظ فيه أقل مما يحتاج إليه عادة فى التعبير عن الفكرة ، أو التعبير عن المعانى الكثيرة فى القليل من اللفظ [٤] .

---

(١) انظر مفهوم الشعر ص ١٧٥ — ١٧٩ .
(٢) « « « ١٨٠ — ١٨١ .
(٣) « « « ١٨١ .
(٤) « « « ١٨٤ .

وينبه إلى أن الإيجاز والإطناب لم يستخدما للتطبيق على النصوص الشعرية الكاملة ، أو على القصائد ، وإنما انصب التطبيق على البيت المفرد . ولذلك اعتبر البيت الذى يؤدى معناه أداء طيباً دون زيادات أو حشو أفضل من البيت المتصل بغيره برباط لفظى لأن هذا يكشف عن عجز الشاعر عن تأدية المعنى فى بيت واحد ، كما أن البيت الواحد كلما كان كل شطر فيه مستقلا عن الآخر ، كان ذلك أدل على فصاحته .

وهكذا كان الشاعر يظفر بالثناء كلما وردت بشعره الأبيات مستقلة ومتضمنة حكمة ما ، لما لذلك من فوائد اجتماعية ، ويعاب الشاعر إذا خلا شعره من ذلك [1] .

وقد وضعت قاعدة ترى أن ذهن الشاعر يتضمن فكرة ، وأن تعبيره عنها يجب ألا يكون زائداً عن الحد المطلوب ، وهو التعبير عن هذه الفكرة . واعتبرت الزيادة حشواً ، ولو كانت كلمة واحدة . يقول : « وكانت هناك نزعة — كذلك — إلى أن تصاغ الأبيات الشعرية صياغة موجزة بقدر الإمكان . فينبغى التعبير عن الفكرة فى عبارة تخلو من الحشو ، ويحكم على هذا الحشو على أساس فرض معد سلفاً ، وهو أن فى ذهن الشاعر فكرة مجردة معينة ، ينبغى أن يعبر عنها فى أجمل الألفاظ ، وبالقدر الذى لا غنى عنه منها ، وقد نقد الآمدى بيت البحترى التالى وفقاً لهذا المفهوم :

ميلوا إلى الدار من نعم نحييها
نَعَمْ ، ونسألها عن بعض أهليها

لأن كلمة نعم حشو فى رأيه » [2] .

لكن هل ظل الوضع على ما هو عليه فى العصر العباسى من جانب الشعراء أو النقاد ؟ يجيب الدكتور القط بقوله : « وقد وجد الشعراء العباسيون

---

(١) انظر فى هذا ، المرجع نفسه ص ١٨٩ — ١٩١ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٩١ ، ١٩٢ .

أنه من العسير عليهم أن يلتزموا بمبدأ الإيجاز فيما يبدعونه من أشعار . فلم يعد للبساطة التى اتسم بها العقل العربى فى العصر الجاهلى وجود ، كما كان للتعقيد الذى اتسمت به الحياة الحديثة فى العصر العباسى ، وما انتشر من ألوان الثقافة الجديدة ، أثره فى مزاج الشاعر وعقليته وشخصيته ، دون شك ، الأمر الذى كان له أثره على ما يبدعه من شعر . ولم يعد نظم الشعر فى أسلوب بسيط أو خال من التعقيد هو السمة التى يتميز بها الشعر العربى فى ذلك الحين ، وإنما استعاض الشعراء به أسلوباً أكثر تعقيداً يصور عقلية صاحبه »[1] .

وبهذا يربط بين التطورات الثقافية والاجتماعية وبين الشاعر وشعره ، إدراكاً لما بين الجانبين من تفاعل ، فلم يعد الشاعر العباسى فى الوضع نفسه الذى كان فيه أسلافه فى العصر الجاهلى أو الأموى كما يشير إلى رغبة الشعراء فى التجديد فى ظل التقاليد الشعرية الموروثة ، والظروف الاجتماعية والسياسية القائمة التى تفرض على الشاعر وظيفة معينة عليه أن يؤديها ، وأن هذه الرغبة ، تحول بين الشعراء وبين التعبير المباشر عما فى أنفسهم : « . . . وفضلا عن ذلك ، فإن حاجة الشعراء إلى إضفاء لمسة من لمسات الجدة والطرافة على الموضوعات الشعرية القديمة ، حالت بينهم وبين التعبير المباشر أو البسيط عن عواطفهم وأفكارهم ، وقد حاولوا تحقيق أهدافهم مستخدمين عبارات ملتوية ، وأساليب معقدة ، وصياغة موشاة بالصنعة البديعية ، وهى محاولة — بطبيعتها — كانت تنأى بهم عن مبدأ الإيجاز المعترف به . فبقدر ما يكون الشاعر أكثر موهبة وطموحاً ، بقدر ما تتسع الفجوة بينه وبين تحقيق الإيجاز فى شعره »[2] .

ويوضح موقف البحترى من بلوغ الكمال فى الفن الشعرى فيقول : « . . وقد كان بلوغ الإتقان والكمال فى فن الشعر يعنى لدى البحترى الذى كان أقل شغفاً بالتجديد من أبى تمام ، أن ينظم شعره وفقاً للقواعد

---

(١) المرجع نفسه ص ١٩٤ .
(٢) « « ص ١٠٤ ، ١٩٥ .

الفنية التى أرساها كبار الشعراء القدامى . ودعا إليها النقاد وعلماء اللغة والبلاغيون . وقد كان من المستحيل عليه – بطبيعة الحال – أن يوجز كما كان فحول الشعراء القدامى يوجزون لأن عقليته وحياته كانتا تختلفان عن عقليتهم وحياتهم ، وبالرغم من ذلك كله ، فإن ما أحدثه من تغيير فى شعره كان يتم فى الحدود الضرورية التى يتطلبها ذلك التغيير . فلم يكن التجديد يقصد لذاته فى ذلك الحين . كما أن البحترى لم يكن يستطيع – بطبيعة الحال – أن يقلد معاصره أبا تمام الذى كان له تأثيره الكبير على معاصريه ، إلا فى بعض الأحيان . وفى أمور كانت من قلة الأهمية إلى الحد الذى مكنه من الاحتفاظ بأسلوبه الذى كان يمثل أسلوب الشعر العربى القديم ، فى مقابل أسلوب أبى تمام « الذى كان يمثل أسلوب المحدثين . أو أسلوب البديع . وكما كان ينتقد لتقليده لأبى تمام ، كان يمتدح لإيجازه واختصاره فى أشعاره » [١] .

وهكذا يقرر أن للبحترى أسلوبه ولأبى تمام أسلوبه وأن الأول لم يستفد من الثانى إلا فى نطاق ضيق جداً ، وذلك لاختلاف أسلوبى الشاعرين ، وللمدى الذى كان يلتزم به كلاهما فى التجديد فالبحترى يجدد فى الحدود الضرورية ، أما أبو تمام فيذهب فى التجديد إلى أبعد مدى .

ويشير إلى أن أبا تمام رغم تجديده وبديعه ، كان متى شاء يستطيع أن يتبع عمود الشعر : « وبالرغم من أن أبا تمام واجه ، لغموض شعره، ولإسرافه فى طلب الصور الخيالية ، معارضة عدد كبير من النقاد الذين كانوا يطبقون القواعد النقدية تطبيقاً حرفياً ، كان بإمكانه دائماً ، أن يظفر بالشهرة ، والاعتراف له بالشاعرية ، لأنه استطاع أن يبدو – متى شاء – شاعراً بارعاً من الشعراء الذين كانوا يتبعون عمود الشعر » [٢] .

ويشير إلى أثر ذكائه وشخصيته اللطيفة فى الظفر بمكانته الكبيرة تلك [٣] .

★ ★ ★

---

(١) المرجع نفسه ص ١٩٥ .

(٢، ٣) » » » ١٩٨ .

الاستواء والوضوح والواقعية

يتحدث الدكتور عبد القادر القط عن فكرة الاستواء التي تعني أن يكون شعر الشاعر نمطاً واحداً من الجودة . ويبين أن «التفاوت» وهو نقيض الاستواء كان أمراً واقعاً في الشعر العربي عندئذ ، فقد يحلق الشاعر إلى آفاق عليا من الإبداع ثم يهبط إلى الحضيض في القصيدة نفسها . وابن الرومي يعتبر التفاوت أمراً طبيعياً . كما أن أنصار أبي تمام يعتبرونه شيئاً مقبولا ينبغي أن يسامح فيه الشاعر ما دام يأتي بالبدائع التي تغفر له تلك الهنات[1] .

ويصور عملية تجديد أبي تمام التي أدت إلى إنتاج شعره الرديء خير تمثيل بقوله : «إن البحث عن شعر يخالف الشعر التقليدي ، أو يفوقه جودة ، كان يعاني من أمرين على طرفي نقيض : فإما أن يحقق الشاعر في هذا البحث النجاح التام ، أو يمنى بالإخفاق الذريع . وقد كانت أبيات أبي تمام الرديئة مخلوقات مشوهة أتى بها إلى الوجود عقل لم يستطع تجنب تدمير كثير من مادته ، وهو يحاول أن يبدع مادة أفضل . لقد كان تجنب ذلك أكثر استحالة على أبي تمام ، وذلك لطبيعة الأسلوب الذي استخدمه في نظم شعره ، وللأدوات أو الوسائل التي استعان بها في ذلك ، فبرغم استخدامه لأدوات فنية مثل التشخيص ، والجناس ، والطباق ، كان الخط الذي يفصل بين الممتاز من شعره ، وبين السخيف منه ، خطا دقيقاً ، إلى حد أن أي انحراف عما اعتاد الشعراء على استخدامه كان يمكن أن يأتي بعكس المقصود منه تماماً . وربما كانت طرافة تلك الأدوات الفنية تغري الشاعر إغراء عظيماً بسوء استخدامها ، ولا يزال من الاحتمالات الراجحة ، أن تكون تفاهة تلك الأبيات الرديئة قد حققت له بعض المتعة . ومما لاشك

---

(١) مفهوم الشعر ص ٢٠٠ — ٢٠٤ .

فيه أن سخط النقاد الذى أشعلت نيرانه تلك الأبيات ، قد حقق له — بالتأكيد — متعة عظيمة ، مما جعله يصمم على إشعال نيران ذلك السخط بنظم المزيد من ذلك الشعر الردىء ، لأننا نلتقى بأبيات من شعره السخيف ، التى لا يمكن أن يكون نظمها إلا عامداً متعمداً ، والتى ليست ناشئة عن عجز عقلى من جانبه عن النظم بالأسلوب الذى يرغب نقاده فى أن ينظم به شعره »[١] .

ويشير فى هذا المجال إلى أن مبدأ الاستواء هذا كان مستمداً من الشعر القديم الذى كان الشاعر فيه يميل إلى الصدق فى التعبير عن عواطفه ، فإن هبط مستوى الجودة فى ذلك الشعر عوضه عن ذلك حرارة عواطفه يقول : « وقد كان شعرهم وقفاً على التعبير عن تجاربهم الشخصية ، وتجارب شعوبهم ، وقد أمدهم هذا الصدق بالصياغة الملائمة للتعبير عن عواطفهم وأفكارهم البسيطة ، وعلاوة على ذلك ، فلم يكن فن الشعر قد بلغ قدراً كافياً من التطور يتيح له امتلاك صيغ متنوعة ، يستطيع الشاعر أن يختار صيغة من بينها عن قصد ، لكى تفى بحاجاته الفنية . إذ كان أغلب الشعر ينظم بطريقة عفوية ، دون بحث من جانبهم عن الأفكار والصور الخيالية ، فإذا أخفق أحدهم فى أن يجعل من قصيدته عملا شعرياً ناجحاً ، فإنه — على أقل تقدير — كان يعبر عن مشاعر صادقة ، وعواطف جياشة حالت بينه وبين السقوط إلى مستوى فى غاية الانحطاط »[٢] .

لماذا إذن لم يؤد مبدأ الاستواء الغرض المقصود منه ؟ فى الخلاف حول البحترى وأبى تمام ؟ يجيب الدكتور عبد القادر القط بقوله : « وقد استنتج مبدأ « الاستواء » من طبيعة النماذج المبكرة للشعر العربى ، واستعان به النقاد بصورة طبيعية عندما ثار الخلاف حول البحترى وأبى تمام . ولو أن القضية كانت قضية الاختيار بين شاعرين أحدهما ينظم قصائد ممتازة ، كما ينظم قصائد أخرى فى غاية الرداءة ، فى حين أن الشاعر الثانى نظم شعره بأسلوب تجنب فيه التطرف فلم يحلق إلى آفاق بعيدة ثم يهبط إلى

---

(١) مفهوم الشعر ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .
(٢) مفهوم الشعر ص ٢٠٦ .

الحضيض ، لما أثار هذا الاختيار إلا القليل جداً من الاختلاف حول الشاعرين لأن الذى يهم هو العمل الفنى الناجح ، وليس المهم عدد الأخطاء التى يقع الفنان فيها ، ولم يكن فى مقدور النقاد أن يصدروا حكماً عادلا ودقيقاً على الشاعرين فى مثل تلك الظروف لأن الأبيات المختلف حولها كانت منثورة فى ثنايا عدد من القصائد التى أبدعها الشاعران »[١] .

أما عن مفهوم الواقعية ، بمعنى مطابقة الواقع فى الوصف فيبين الناقد أن الشعر القديم لم يكن يحفل بالخيال إلى درجة تباعد بين الشعر وبين الواقع ، ولذا اتسم ذلك الشعر بالحسية والواقعية أى تصوير الشىء على ما هو عليه فى الواقع . ويتضح ذلك من أوصافهم للطبيعة والناقة وغيرها . فى أوصافهم للطبيعة ، لم يكونوا يبتعدون عن الواقع بعداً شديداً أو بعبارة أخرى كانوا يستمدون أوصافهم تلك من الواقع المحيط بهم . بل إن مبالغات الجاهليين لم تكن تخالف فى صياغتها الحديث اليومى المألوف الذى يرتفع به قائله فى لحظات التوتر والقلق . وكان يعوض تلك المبالغات عما تتسم به من تجاوز للحقيقة ، ويضفى عليها طابع التلقائية ، ماكانت تصدر عنه من تلقائية وعاطفة قوية[٢] .

ويبين العامل الحضارى الذى غير الوضع بالنسبة للشاعر العباسى ، فيقول : « ولكن الأمور كانت قد تغيرت تغيراً عظيماً فى العصر العباسى . فقد جعل النظام الجديد خلفائه الأغنياء وأمرائه ، وحكامه ، وقادته ، والشخصيات الأخرى المشهورة فيه ، فن المديح يبرز إلى مقدمة الفنون الشعرية الأخرى ، ويحجب تلك الفنون تدريجياً حتى أصبحت فى النهاية فنوناً باهتة ومغمورة »[٣] .

كما بين فى هذا المجال أثر التقليدية على الشعراء ، ومدى ماكان يبذله الشاعر من جهد للإبداع يقوم على تحوير لمعنى قديم أو إعادة صياغته صياغة توحى بجدته[٤] .

* * *

(١) مفهوم الشعر ص ٥٩ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٢١ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٢٠ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٢٩ .

ثانياً : النقد العربي القديم والمنهجية

كتب الدكتور عبد القادر القط بحثاً طويلا مستفيضاً عن النقد القديم في ضوء المناهج النقدية الحديثة . وكان ذلك البحث محاولة منه لدفع الباحثين إلى النظر الموضوعي للنقد العربي القديم ، بدلا من اسقاط ثقافتهم الحديثة عليه ومحاولتهم أن يدخلوا إليه بفكرة سابقة ليستخرجوا منه نظريات لعلها لم تخطر ببال أصحابه . وهذا الموقف ليس دافعه الإزراء على النقد القديم بطبيعة الحال ، فقد أحبه وتخصص فيه ، وكان بحثه الرائد « مفهوم الشعر عند العرب» من أوائل الأبحاث في هذا المجال ، كما أنه درس النقد القديم في جامعة عين شمس عشرات السنين . ويوضح هدفه من بحثه هذا بقوله :

« وبعد فلم يكن القصد أن نزرى بما أعطاه هؤلاء النقاد من دراسات فيها كثير من المعرفة الواسعة بتراثهم حينذاك من الشعر والنثر ، وفطنة إلى كثير من أسرار اللغة وألوان تعبيرها ، بل قصدنا إلى الدراسة الموضوعية لكى تضع ما خلفه هؤلاء النقاد في موضعه بالقياس إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربى أكثر إحاطة وأعمق نظراً ، وأقرب إلى مناهج البحث العلمى وأن ننبه إلى المخاطر التى يمكن أن يقع فيها الناقد الحديث إذا أسقط على هذا التراث ثقافته الحديثة ونظريات النقد المعاصر ، محاولا أن يجمع من تلك الأشتات المتناثرة مذهباً نقـدياً متكامل الجوانب ، إذ لا بد لمثل هـذا الناقد أن يتعسف التأويل في كثير من الأحيان ، ويختار من هنا وهناك شذرات مما يمكن أن يقيم نظريته ، متجاهلا ما يمكن أن يناقضها أو يتعارض معها . ولا يمكن أن ننسب إلى عصر من أخصب عصور الحضارة العربية « نظرية » نبنيها على آراء جزئية متفرقة ، في وقت كان هناك للعرب « نظريات » ، و « مذاهب » كثيرة شاملة وكاملة في الفقه والتفسير والكلام والنحو وغيرها من العلوم »[1] .

---

(١) د. عبد القادر القط . النقد العربى القديم والمنهجية مجلة فصول . القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث ابريل ١٩٨١ ص ٣١ .

وهو من خلال هذا المنطلق الموضوعي الذي يرى أن يدرس النقد القديم من خلاله ، يرى أن النقد القديم ضئيل في كمه ضعيف في كيفه بالمقارنة بغيره من ألوان المعارف التراثية الأخرى : « والحق أن النظرة الموضوعية المجردة تكشف أن تراثنا في النقد ضئيل في كمه ، ضعيف في كيفه ، إذا قيس بألوان أخرى من التراث المتصل بفن القول كالنحو ، أو بالدراسات الدينية كالفقه والتفسير . فللنحو — مثلا — مدارسه الكبرى المعروفة ، من بصرية وكوفية وبغدادية وأندلسية ، ولكل مدرسة أعلام تميزوا داخل إطارها العام باتجاهات فردية وإضافات جديدة خاصة ، وتتلمذ عليهم نحويون معروفون حملوا فكرهم وفسروه وأضافوا إليه ، ويستطيع الدارس — دون حاجة إلى التفسير والتأويل — أن يكشف عن منهج كل مدرسة من هذه المدارس ، واتجاهات كل علم بارز من أعلامها . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الفقه والتفسير في مجال الدراسات الإسلامية »[1] .

أما النقد فالأمر بشأنه يختلف : « أما تراث النقد العربي القديم فيتمثل في كتب مفردة معدودة متشابهة الموضوعات والطرائق ، بعضها نظرى كنقد الشعر لقدامة بن جعفر ، وعيار الشعر لابن طباطبا ، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجنى ، ودلائل الإعجاز إذا نسبناه إلى النقد لا إلى البلاغة ، وبعضها يجمع بين النظرية والتطبيق — وإن غلب عليه الجانب التطبيقى — كالموازنة بين أبى تمام والبحترى للآمدى ، والوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى . ومنها كتب هى فى الحقيقة كتب تراجم وطبقات ، يعرض المؤلف فى مقدمتها بعض القضايا النقدية عرضاً موجزاً عابراً ، كطبقات الشعراء لابن سلام الجمحى ، والشعر والشعراء لابن قتيبة »[2] .

وهو بعد تصنيفه للنقاد هذا التصنيف كنقد نظرى ، وآخر يجمع بين النظرية والتطبيق مع غلبة الجانب التطبيقى عليه ، وثالث هو فى حقيقته

(١ ، ٢) مجلة فصول ، مرجع سبق ذكره ص ١٣ .

كتب تراجم وطبقات ، تعرض فى مقدمتها بعض القضايا النقدية بإيجاز - يشير إلى أن النقد لم يكن هم هؤلاء النقاد الأول فمنهم المحدث والفقيه واللغوى والاستثناء الوحيد هو أبو بكر الصولى الذى اتسعت عنايته بالشعر جمعاً وشرحاً للدواوين ، وتدوين أخبار الشعراء ، ومع ذلك لم يكن له مشاركة كبيرة فى النقد نفسه ، فقد جاء النقد استكمالا لنشاطهم الفكرى والثقافى . أو اهتماماً مؤقتاً بقضية أدبية مثارة ، أو وسيلة إلى غاية أكبر شأناً لديهم تتصل بالفقه والتفسير وإعجاز القرآن [١] .

ويشير إلى خلو النقد العربى القديم من النظرة الكلية الشاملة فهو فى أغلبه نظرات جزئية مبثوثة فى تضاعيف الكتب ، حتى فى أكثر الموضوعات احتياجاً للمنهجية واستدعاء لها ، وأصبحت الدراسات التطبيقية محصورة فى نماذج معينة أو أبيات مفردة بعينها يستشهد بها وتتكرر لدى أغلب النقاد كما كان النحاة يفعلون [٢] وهو يشير بهذا إلى ما يلقانا من نماذج تتكرر من ناقد لآخر ، ومن قضايا ثابتة تلقانا من كتاب لآخر ، ولعله مما يؤكد هذا — فى نظرنا — آراء ابن المعتز وكيف أصبحت شواهد تلقانا عن البديع فى كثير من كتب النقد العربى يعتمد عليها الآمدى فى الموازنة [٣] ولا ينكر هذا الاعتماد على ابن المعتز فيقول : « ذكر ذلك كله أبو العباس عبد الله بن المعتز فى كتاب البديع » [٤] ويعتمد عليه مرة أخرى [٥] ويوضح ذلك صراحة بذكر اسم ابن المعتز [٦] ويظهر صدى ابن المعتز فى كتاب الوساطة للجرجانى [٧] .

ولا يرجع تلك النظرة الجزئية إلى فقر فى مادة النقد وقضاياه ، بل فى المنهج الذى اتبعه النقاد ، وهو منهج لم يستطع تجاوز النظرة الجزئية إلى النظرة

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣ ، ١٤ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٤ .
(٣) الآمدى الموازنة ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة ، ص ١٧ — ١٩ .
(٤) المرجع السابق ص ١٩ .
(٥) المرجع نفسه ص ١٩ ، ٢٠ .
(٦) المرجع نفسه ص ٢٠ .
(٧) أنظر الوساطة ص ٣٤ .

الكلية الشاملة ، برغم وجود تراث كبير من الشعر والنثر ، وكثير من القضايا التى أثارها التجديد فى العصر العباسى ، إلا فيما تعرضوا له من قضية السرقات[١] .

ويضرب مثلا على قصور المنهج لدى النقاد القدامى بموقفهم من قضية الجديد والقديم فى الشعر ، والتميز الشخصى فى شعر المتنبى . بالآمدى والجرجانى فقد اعتمد منهجهما على النظرات الجزئية ، وغياب النظـــرة الشاملة يقول : « لكن الآمدى والجرجانى — فى الموازنة والوساطة — لم يستطيعا أن يخلصا من العناية بالنظرات الجزئية المنثورة ، والاحتفـــال المسرف ببعض المسائل اللغوية والنحوية الصغيرة ، ومناقشة صحة « معنى » أو خطئه بالقياس إلى المنطق والواقع ، والخضوع لسلطان الشعر الجاهلى ، واتخاذ كثير من سماته الشكلية وقيمه الفنية معياراً للحكم على الجديد »[٢] .

وقد بين أن الآمدى قد وفق فى المقدمة التى عرض فيها للخلاف بين أنصار الشاعرين وصور هذا الخلاف فى أغلبه لكنه عجز عن تقديم مفهوم صحيح للجديد وسماته الفنية بالقياس إلى القديم . وجاءت أحكامه غائمة عامة : « حقاً لقد وفق الآمدى توفيقاً طيباً إذ أجرى حواره المتخيل بين أنصار أبى تمام والبحترى وناقش من خلاله كثيراً مما يتصل بالخلاف بين الشاعرين ، لكنه لم يستطع مع ذلك أن يقدم صورة واضحة لمفهوم الجديد وسماته الفنية ، ووضعه بالقياس إلى القديم ، بل ظل عرضه محصوراً فى إطار من العبارات ذات الدلالات العامة الغائمة التى غلبت حينذاك على النقد العربى ، ولم يهتد إلى « مصطلحات » محددة المفهوم واضحة الدلالة ، كقوله مثلا : « فإن كنت — أدام الله سلامتك — ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق ، فالبحترى أشعر عندك ضرورة . وإن كنت تميل إلى الصنعة

---

(١) ، (٢) أنظر مجلة فصول ص ١٤ .

والمعانى فى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوى على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة .

وقد نستطيع أن « نستشف ما وراء تلك العبارات « الانطباعية » من إحساس عام بطبيعة شعر هذين الشاعرين ، لكن الناقد فى دراسته التطبيقية لم يهتم ببيان ما فى شعر البحترى من « صحة السبك وحلاوة اللفظ ، وكثرة الماء والرونق » عن طريق التحليل والتفسير فيقترب بمفهومها عند القارىء من معنى المصطلح ، ويزيل ما يلفها من غموض فى حديثه النظرى . . »[١]

ثم يبين أن الجدل الذى دار حول أبى تمام والبحترى كان فى جوهره قضية قديم وجديد تتمثل فى سمات فنية ثلاث : أولها : إسراف الشاعر فى استخدام « البديع » حتى ينتهى إلى « الصنعة » . وثانيها : إيغاله فى الصور المجازية حتى يبلغ حد التجسيم غير المقبول « أو المحال » وثالثها : غموض شعره . إلى الحد الذى لا يمكن فهم مراميه بسهولة .

ويأخذ على الآمدى أنه لم يقدم تصوراً كلياً لمعنى الجديد بعامة ، وفى شعر أبى تمام بوجه خاص ، إذ كان عليه أن يبين هل كان شعر أبى تمام حقاً مجرد امتداد لشعر أبى نواس ومسلم بن الوليد ، وأنه لم يفعل شيئاً فى هذا البديع إلا الإفراط فيما أخذه من سابقيه ، أم أنه كان « صيغة » شعرية جديدة ذات عناصر مختلفة ، ومقومات ذاتية تتمثل فى شعر ذلك الشاعر بوجه عام ، وليس فى أبيات مفردة من ذلك الشعر كما فعل هو . مكتفياً بنسبة هذه السمات الثلاث وما يتصل بها من إفراط فى الجناس أو الإحالة فى المجاز أو الغموض . ثم نسبة أضدادها إلى البحترى[٢] . .

فالآمدى لم يكن ليدرك أن لكل عصر مقتضياته ، وأن الجديد ليس من الضرورى أن يقوم على أساس القديم ، وإنما ينبغى أن يدرس فى ذاته ويكشف عن خصائصه ، وهل هى أصيلة أم غير أصيلة : « ومن المعروف

(١) المرجع السابق ص ١٤ .
(٢) أنظر ذلك بالتفصيل المرجع السابق ص ١٤ .

أن أبا تمام قد أجاب من سأله حين سمع هذا البيت . لم لا تقول ما يفهم ؟ بقوله : ولم لا تفهم ما يقال ؟ وقد كان من الممكن أن يكون جواب أبي تمام مفتاحاً لقضية القديم والجديد ، ومنطلقاً للآمدى لكى يناقشها مناقشة موضوعية شاملة ، تبدأ من إدراك أن لكل عصر روحه ومقتضياته ، وأن الجديد ينبغى أن يدرس فى ذاته لا بالقياس دائماً إلى القديم . ونحن حين نفتقد هذه النظرة الشاملة لا نحاول أن نفرض على نقاد ذلك العصر مناهجنا العلمية الحديثة ، أو نطلب فى التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد فيه ، فقد كان عصر هؤلاء النقاد حافلا بالتيارات الفكرية والفلسفية والمناهج العلمية . . . »[1] .

ويتحدث عن منهج الآمدى فى كتابه ، وهو منهج يعتمد على الفصل بين فصوله الثلاثة التى خصصها — بعد المقدمة التى تعرض لآراء الخصمين — لدراسة أخطاء أبى تمام والبحترى فى اللفظ والمعنى وسرقات كل منهما فأخطاء كلا الشاعرين تدرس بمعزل عن أخطاء الآخر بغير ربط بين الفصلين ، وكذلك الشأن فى السرقات . ويسرف الناقد فى مناقشاته الجزئية[2] ،

وهو فى القسم الثالث من الكتاب المخصص للموازنة بين الشاعرين يعدل عن منهجه الذى وعد به من المقارنة بين قصيدة وقصيدة لكلا الشاعرين ويكتفى بالمقارنة « بين معنى ومعنى » . . « فإذا بلغ القسم الثالث من الكتاب ليوازن بين شعر الشاعرين عدل عما كان قد وعد به فى مقدمته من المقارنة بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا فى الوزن والقافية ، وبين معنى ومعنى » فأسقط ما كان يمكن أن ينتهى إلى شىء من الدراسة المنهجية فى المقارنة بين قصائد كاملة ، واكتفى بالمقارنة بين « معنى ومعنى » مرتباً هذه المعانى حسب بناء القصيدة العربية الطويلة القديمة من وقوف بالديار ونسيب ووصف ومدح مفتتاً كل غرض من هذه الأغراض إلى أجزاء أصغر . . »[3] ،

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع نفسه ص ١٥ .

ولما كانت تلك الأجزاء الصغيرة المنتزعة من سياقها – متمثلة فى البيت أو البيتين ، تصبح معان منفصلة ، لا يمكن عندئذ الحكم عليها ، أو المقارنة بينها وبين غيرها مقارنة سليمة ، تأتى أحكامه عليها خالية من التحليل والتعليل . فى عبارات عامة : كقوله : «وهذا ابتداء جيد بالغ وهذان ابتداءان صالحان . وهذا أيضاً بيته جيد ، ومعنى حسن مستقيم . وهذا معنى ظريف ، وقد جاء مثله فى الشعر ، وهذا لفظ حسن ومعنى ليس بالجيد »[1] الخ . « وتظل بعض عبارات التعليل اليسيرة التى ترد فى أحكامه على تلك الأبيات انطباعاً شخصياً محضاً ، لا يقتنع بها متذوق الشعر»[2] .

ثم يقول مبيناً الضرر الذى لحق منهج الآمدى ، بسبب احتفاله بالجزئيات ، وغياب النظرة الكلية الشاملة ، مما جعله يصدر أحكاماً فنية على بعض الأبيات لا توافق حتى ذوق عصره : «وقد كان الآمدى يستطيع – لولا انشغاله بتلك النظرات الجزئية – أن يختار لأبى تمام قصيدة مما يمثل نموذجاً مكتملا لشعره ، فيحللها ، ويقارن بينها ، وبين قصيدة مماثلة للبحترى ، لكن النقد العربى لم يعرف هذا الأسلوب من التحليل لنص كامل ، وظل يعنى – كما ذكرنا – بالأبيات المفردة المنتزعة من سياقها »[3] .

ويعيب على الجرجانى أنه لم يستطع أن يبرز تفرد المتنبى وتميزه من خلال المنهج الذى اتبعه . « فإن التفرد الشخصى عند المتنبى كان يفرض « منهجاً » يوضح الناقد من خلاله تلك الخصائص الفنية واللغوية والنفسية التى جعلت من شعر ذلك الشاعر صوتاً متميزاً بين أصوات عصره ، يثير من الخصومة قدر ما يثير من الإعجاب »[4] .

ويرد إخفاق الجرجانى فى مسعاه إلى منهجه فقد اعتمد فى الدفاع عن أخطاء أبى الطيب ، بأن القدماء أخطأوا كما أخطأ ، وأن الشاعر المجيد

---

(١) المرجع نفسه ص ١٥ ، ١٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٦ .
(٣) ، (٤) المرجع نفسه ص ١٦ .

مهما بلغت جودة شعره ، لا بد واقع فى الخطأ ، ولكن ذلك الخطأ لا يمحو مزايا أشعار أبى الطيب ؛ فيورد نماذج من رائع شعره دون تعليل أو تحليل أو بيان ما بها من تفرد ، ثم يعود فيعرض لنماذج من السخيف من شعره ، ثم يدرس فى باب طويل ما ادعى على أبى الطيب من السرقة .

ووساطته لذلك السبب — فى رأى الناقد — وساطة سلبية لا تعتمد على بيان تفرد الشاعر بتحليل نصوص من شعره ، بقدر ما تعتمد على بعض ما فى شعره من أخطاء معترفاً بها أحياناً ، معتذراً عنها أحياناً أخرى ، ثم هو يقول بعد ذلك فى القضية « بالتوقف » ، إذ المعول فى الحكم على الشعر هو الذوق الشخصى الذى لا يمكن تعليله [1] » . . ومادام الناقد قد رد أمر تقويم الشعر إلى « الضمير » وحده — وهو يبدو هنا ضميراً فى غاية التعسف — فقد قصر وساطته بين الشاعر وخصومه على ما يمكن أن يحتكم فيه إلى قاعدة ثابتة معروفة من العروض أو النحو أو الصرف و غير ذلك مما يمكن أن يحكم به على « صحة » الكلام وسلامته » [2] . كما يأخذ عليه جعل المتنبى امتداداً لمسلم بن الوليد فى بعض شعره ، وامتداداً لأبى تمام فى البعض الآخر .

ولكنه يثنى عليه لموقفه بشأن قضية القديم والجديد : « على أننا لابد أن نذكر للجرجانى بالثناء والإعجاب عرضه لقضية القديم والجديد فى ألفاظ اللغة وأساليب الشعر وموقفه « العصرى » من هذه القضية ، وفطنته إلى ما يقع فيه الدارسون من خطأ وما يقترفون من ظلم للحديث حين يقيسونه دائماً إلى القديم ، ولا يدرسونه فى ذاته ليتبينوا طبيعة الجديد فيه ، وإن كان هو نفسه لم يخلص من هذا الخطأ فى دراسته التطبيقية ! . وهو يوجز القضية فى عبارات من تلك العبارات الذكية المحكمة التى نصادفها كثيراً منثورة هنا وهناك عند هؤلاء النقاد » [3] ويثنى على رأيه فى قضية اللفظ والمعنى ، ووقوفه إلى جانب اللفظ « الذى يعنى عنده الصورة الشعرية بما تتضمن

---

(١) أنظر بالتفصيل المرجع السابق ص ١٦ .

(٢)،(٣) المرجع نفسه ص ١٧ .

من معنى وإحساس وصياغة ، وهو يسخر من «المعنويين» الذين يردون ما يرون من جمال (في الشعر إلى المعنى) (*) » (١) .

ونرى الدكتور القط يثنى على الناقد القديم متى وجده موفقاً فى المنهج أو فى الموقف النقدى الذى يتخذه من نصوص الشعر ، ولكنه لا يغفل عن القصور فى منهج الناقد ، وهو قصور كان لابد أن يقع فيه بحكم الزمن ، وربما كان يتجنبه لو كان النقد قد اتخذ وجهة أخرى غير الوجهة التى اتخذها أو قام به نقاد يعيشون له ، ويبذلون فى سبيله كل جهد وطاقة ثقافية .

وينتقل إلى النقد النظرى فيبين أن بعضه غلبت عليه النظرة البلاغية وغلب على بعضه الآخر التقنين المنطقى الآلى البالغ الإيجاز . يقول : « أما النقد النظرى فقد غلبت على بعضه النظرة البلاغية التى توجه جل اهتمامها إلى « العبارة » وبنائها والتشبيه والاستعارة والكناية كأدوات بيانية داخل العبارة الواحدة ، دون نظر — فى الأغلب — إلى سياق ممتد فى نص أدبى كامل أو صورة فنية شاملة ، كالذى نراه عند عبد القاهر ، وغلب على بعضه التقنين المنطقى الآلى البالغ الإيجاز إلى حد الإخلال ، والالتفات فى معظم الأحيان إلى معانى الشعر وأغراضه ، و « إفادته » دون عناية كبيرة بطبيعته ومقوماته الفنية . ولعل خير نموذج مبكر لهذا الاتجاه هو « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر » (٢) .

ويأخذ على قدامة نزعته الشكلية فى تعريف الشعر ، وحرصه على التقنين المنطقى بطريقة آلية ، واعتماده على بعض المعارف اليونانية كالحد الأوسط الذى يمثل فضيلة بين رذيلتين ، وبعض الفضائل الخاصة التى ينقلها عن أرسطو وأفلاطون ، ثم محاولته تطبيق ذلك على الشعر بصورة خالية من الفطنة والذوق المرهف ، والتعميم الذى يهدمه الاستقراء ، أو معايشة النصوص الشعرية وتذوقها . فالرثاء عنده مدح للميت ولا فرق بينه وبين

(*) الإضافة بين القوسين من عندنا .
(١) ، (٢) المرجع السابق ص ١٧ .

المديح إلا فى أن المديح يقال فى حى يرزق والرثاء يقال فى هالك . ولاشك أن الناقد يدرك أن رأى قدامه صادر عن طبيعة الشعر فى أيامه ، وإدراكه لوظيفته بمفهوم عصره ، ولكنه يعيب عليه أن الرثاء قد يكون صادراً عن إحساس صادق وعندئذ يصبح شيئاً آخر غير الرثاء التقليدى المتكلف الذى يخلو من العاطفة والإحساس (١) .

ويقف عند قوله إنه ليس من الإصابة أن يقال فى كل شىء تركه المتوفى المرثى إنه يبكى عليه وبالذات حصانه ، بل ينبغى إن يقال إن فرسه فرح واغتبط بموته لما كان يكلفه إياه وهو حى . ويضرب الدكتور القط مثلا يكشف عن خطأ هذه الفكرة ، وأنها لا يمكن أن تكون صحيحة فى كل الأحوال وذلك بقول مالك بن الريب مصوراً « انكسار » جواده وحزنه :

وأشقر محزون يجر عنانه ... إلى الماء لم يترك له الدهر ساقيا (٢)

ثم يعقب الناقد على آراء قدامه بقوله : « وهذه النظرة الذهنية المحض ، الغافلة عما فى النقد من مشاعر إنسانية خاصة وعامة ، هى مجاراة لبعض واقع الشعر العربى من ناحية ، وقصور من هؤلاء النقاد من ناحية أخرى ، عن تذوق الشعر وإدراك أساليبه وصوره وموسيقاه إدراكاً يقوم على الحس الدقيق والفطنة الواعية ، لما يتميز به الشعر من سمات فنية خاصة به ، تعبر عن وجدان الشاعر وتنفذ إلى « وجدان » المتلقى دون أن يكون هدفها الأول الإفادة ونقل « المعنى » (٣) .

ويشير إلى عجز أولئك النقاد عن تذوق الشعر ، بعد أن يتجاوزوا الجانب النظرى إلى التطبيق . ويتضح هذا من إعجابهم بأبيات بينة الرداءة والصنعة ، وليست إلا مجرد نظم ، فيورد بعض نماذج من عند عبد القاهر

---

(١) أنظر المرجع نفسه ص ١٨ .
(٢) ، (٣) أنظر المرجع نفسه ص ١٩ .

الجرجانى (١) . كما يضرب أمثلة أخرى للعجز عن تذوق الشعر عند ابن طبا طبا العلوى (٢) وغيره .

ويتناول بالدراسة فكرة النظم عند عبد القاهرة الجرجانى وقبل أن يتناول هذه القضية بالدراسة يرى أنه لا بد من توضيح حقائق ثلاث :

أولا : أن كتاب عبد القاهر « دلائل الإعجاز » أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد .

ثانيا : أنه يسلك مسلكاً تعليمياً فى كتابه غايته الإفهام .

ثالثا : أن آراءه فى النظم مبعثرة فى أثناء كتابه حتى ليعسر على الباحث أن يلم بأشتاتها إلا بالجهد والمشقة (٣) .

ويبين مفهوم عبد القاهر للنظم ، وأنه يتجاوز علم النحو إلى نظرات أخرى فى بلاغة الكلام تعتمد بطبيعة الحال على مباحث البلاغة . ومع ذلك يظل مفهوم النظم : « قاصراً عن أن يحيط بكل مقومات النص الأدبى ، إذ يظل — كما ذكرنا — مقيداً بالنظر فى العبارة ، فلا يدرس النص الأدبى الكامل ، وما يتضمن من عناصر خارجة على هذا المفهوم ، كالخيال ، والإيقاع ، والتماثل ، والتضاد ، والمجانسة والمجاز والحقيقة ، فى إطار أوسع من إطار التشبيه والاستعارة والكناية . . »(٤) .

ويشير إلى تعسفه فى إدخال الاستعارة فى معانى النظم . وكذلك ، إدخاله الجناس والسجع فى معانى النظم . وهى أمور صوتية إيقاعية . ويعقب على قصور ذلك المنهج المعتمد على النظم فيقول : « والناقد — وقد حصر نفسه فى نطاق المفهوم النحوى الواسع للنظم — يغفل فى تحليله لبعض النصوص مقومات لا تدخل فى ذلك المفهوم من عناصر المجانسة والمفارقة ، وتماثل الحروف وتضادها ، وتعاقب السكنات والمدات ، وغير ذلك مما

---

(١) المرجع نفسه ص ١٩ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٩ ، ٢٠ .
(٣ ، ٤) أنظر بالتفصيل المرجع نفسه ص ٢٠ .

يكوّن إيقاع الشعر — داخل الوزن العروضى — بل ينكر أن يكون لهذه العناصر أى فضل فيما يرى فى النص من جمال . . »[١] .

ويعقب الناقد على ذلك منبهاً إلى إغفال عبد القاهر للإيقاع فى الشعر مشيراً إلى أن ذلك لم يكن شأنه وحده فيقول : « والحق أن هؤلاء النقاد — سواء منهم أصحاب الدراسات النظرية ومن عنوا بالتطبيق — لم يلتفتوا إلى موسيقى الشعر وإيقاعه بعيداً عن مجرد الوزن العروضى ، وإن كانوا قد عبروا عن « إحساسهم » ببعض جوانب من هذه الموسيقى تعبيراً انطباعياً لايبين طبيعتها ، ولا يحلل عناصرها ، ولا يقارن بينها وبين ألوان أخرى من الموسيقى والإيقاع . كقولهم « رصين ، أو جزل ، أو كثير الماء أو حسن الرواء »[٢] .

ولا نريد أن نستقصى كل أفكار الناقد هنا ، ولكننا نشير إلى اهتمامه الشديد بالكشف عن مناهج هؤلاء النقاد لبيان النواحى الإيجابية ونواحى القصور فى مناهجهم .

ويعارض الدكتور عبد القادر بشدة فكرة « أصل التعبير » الموجودة فى البلاغة العربية ، والذى يفترض أن هناك أصلا للجملة العربية يعد الخروج عليه لأغراض بلاغية ضرباً من البلاغة ، فيعلن أن هذا الأصل لا وجود له ، وأن الجملة فى الأدب ليس لها أصل آخر ، ولا وجود آخر غير وجودها فى الجملة ، وليس من الصحيح ردها لذلك الأصل وقياسها عليه لبيان بلاغتها . فيقول : « والحق أن الحرص على بيان « إفادة » الكلام ومعناه قد جعل البلاغة العربية — برغم التفاتها إلى كثير من مقومات البيان — قائمة فى جملتها على أن هناك « أصلا » نحوياً ثابتاً لبناء الجملة العربية إذا تجاوز المتكلم أو الكاتب نسقه كان من وراء ذلك « مراد » خاص ، ولا يكاد يلتفت البلاغيون إلى أن العبارة يمكن أن يكون لها أكثر من نظام لا يمثل

---

(١) و (٢) المرجع نفسه ص ٢١ .

« عدولا » عن النظام الأصلى المفترض ، بل ينبع من طبيعة الفكرة والشعور ، وإحساس المتكلم والشاعر والكاتب باللغة وألفاظها وإيقاعها إحساساً يختلف من شخص لآخر ، فليس شرطاً — حين يتجاوز الأمر تعليم النحو — أن تقوم الجملة فى الأصل على فعل ثم فاعل ثم مفعول به ، فإذا تقدم أحد هذه العناصر أو تأخر كان وراء ذلك بالضرورة فائدة بيانية »[١] .

ويبين غرابة حديثهم عن الإيجاز والإطناب والمساواة : « وأعجب من ذلك افتراضهم — فى حديثهم عن الإيجاز والإطناب — أن هناك صورة أصلية للكلام « يتساوى » فيها المعنى واللفظ ، فإذا زاد اللفظ كان إطنابا وإذا زاد المعنى وقلت الألفاظ كان ذلك من الإيجاز ! وعلى الرغم من التفات كثير من النقاد إلى فضل الصياغة الشعرية فى حديثهم عن السرقات الشعرية ظل هذا « المعنى » المجرد المفترض مدار حكمهم على السرقة أو الإضافة والابتكار . . »[٢] .

ما الذى أثر على هذا النقد ؟ ومنعه من بلوغ ما بلغته العلوم العربية الأخرى . إبان ازدهار الحضارة العربية ؟

أولا : لعله نشأة النقد أول ما نشأ فى ظل الدراسات اللغوية ، فلم يستطع أن يتخلص من أثر تلك الدراسات عليه ، رغم استقلاله بمادته ومباحثه .

ثانيا : النزعة التعليمية التى تهبط بالعملية الفنية إلى مستوى العمل فى الحرف المختلفة : « لكن نقاداً آخرين هبطوا بهذا المفهوم الفنى للصنعة إلى معنى حرفى يصور الشاعر كأنه « صانع ماهر » يحتذى صنعته مثالا سابقاً مرسوماً من قبل لغاية نفعية محضه . وهم لهذا يتحدثون عن لحظات الإبداع الفنى كأنهم يصفون صانعاً يشكل شيئاً من نتاج حرفته بطريقة آلية واعية ليس فيها من « إلهام » الموهبة شىء ، ويرسمون للشاعر الطريق الصحيح لكى يجىء نتاجه أقرب ما يكون من جودة الصنعة »[٣] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٣ ، ٢٤ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٤ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٧ .

[illegible] شيئاً مشروعاً ، وعلى [illegible] وأن يتقرب من الممدوح في شعره [illegible] وبين حرمان الشاعر من [illegible] (١) .

وقد أغفلوا عنصر التفرد ورأوا أن يقول الشعراء الشيء نفسه الذي سبق أن قيل من قبل مغفلين عنصر التفرد في الرؤية الشعرية . ويتصل بهذه القضية عنصر الخيال والصدق والكذب في الشعر ، وما يتصل بهما من المبالغة « الغلو » [illegible] اقتراب النقاد من مفهوم « الخيال » محصوراً في حديثهم عن بعض الصور المجازية والاستعارات المجسمة والتمثيل ، في دراساتهم البلاغية ، واتخذوا هنا أيضاً مبدأ « الإمكان والاستحالة » معياراً لـ « صحة » تلك الأساليب أو خطئها وصدقها [illegible] الشعراء كانوا [illegible]

[illegible] عن السرقات التي تتصل بالخيال اتصالاً وثيقاً أو بعبارة أخرى تتصل بعملية الإبداع وبالخيال اتصالاً وثيقاً على أساس أن الخيال أداة الإبداع . فبينوا منهجهم في تعقب المعنى المأخوذ من العصر الجاهلي لتبيين « الإضافة الحسنة » التي أضافها الشاعر ، ولم يحكموا بالسرقة هكذا لأدنى تشابه ، وإنما اشترطوا للحكم بها شروطاً ، كأن يكون المأخوذ من المعاني ، ليس من المعاني المشتركة المتداولة على ألسنة الناس ، أو يكثر دورانها في الشعر وأن يتحقق اطلاع الشاعر عليها [illegible]

[illegible] تجاوز هذه القيود [illegible] تجاوزهم [illegible] معالجة الصورة الشعرية التي [illegible] وهم يدورون في [illegible] كانت تتشابه [illegible] يقتبسون أو يأخذون من الشعر القديم ، وبخاصة إذا كان الشاعر مقلا غير معروف ~~وهكذا أصبح~~ تعقب

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٨ .

السرقات عند النقاد مظهراً من مظاهر الإحاطة بالتراث من ناحية ، ودليلا على الفطنة والقدرة على كشف المعنى المسروق مهما يتستر وراء صيغ شعرية جديدة . ولم يستطع النقاد أن يضعوا معايير واضحة تفرق بين المشترك العام والمبتكر الخاص ، إذ كانوا عند التطبيق يردون الشعر إلى معناه المجرد ، فيعدون من السرقة أبياتاً تتفرد بصيغة شعرية خاصة . . » [1] . وإذا كان عبد القاهر قد تبين هذا ، لكن بقية النقاد لم يلتفتوا إلى هذا الخلاف فى الصورة الشعرية ، وظلوا يتحدثون عن المعنى المجرد ، فإذا التفتوا إلى شىء من ذلك قالوا : إن للشاعر فضل الإضافة ، أو فضل اختزال المعنى فى بيت وقد كان فى بيتين ، أو عبروا تعبيراً عاماً عن إحساسهم بحسن صياغته [2] .

وينتهى إلى عجز النقاد عن أن يقدموا تصوراً كاملا لمفهوم السرقة أو علاقة المعنى فيها بالصورة الشعرية : وذلك لخضوعهم لمنطق النظرات الجزئية « . . وهكذا لم يستطع الآمدى أو غيره من النقاد — مع تحرزهم والتفاتهم إلى ما « أضافه » الشاعر اللاحق لمعنى من سبقه من الشعراء — أن يقدموا تصوراً كاملا لمفهوم السرقة أو علاقة المعنى فيها بالصورة الشعرية ، وظل تناولهم لها قائماً — كأغلب تناولهم لقضايا النقد — على تلك النظرات الجزئية التى يناقض الناقد فيها نفسه أحياناً لتناثرها فى مواضع مختلفة من كتابه » [3] .

ويشير إلى مظهر من مظاهر تأثر النقاد بواقع الشعر العربى ، وهو عجزهم عن فهم الغموض فى الشعر والتفريق بينه وبين التعقيد يقول : « ومن مظاهر تأثر النقاد بواقع الشعر العربى ، فهمهم للغموض فى الشعر : فقد كان الشعر العربى فى أغلبه واضح الدلالة « قريب المأتى » فلما رأوا فى بعض أبيات أبى تمام شيئاً من الغموض لم يرض أغلبهم عنه واقتصروا فى مناقشته على أبيات مفرقة من ذلك الشعر فلم يبلغوا ما كان يمكن أن

---

(١) و (٢) المرجع نفسه ص ٢٨ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٩ .

يصلوا إليه من « نظريات » حول الغموض المتصل بالرمز . وقد نجد في النقد العربي عبارة هنا أو عبارات هناك تمتدح خفاء « المعنى » لكنا نجد كثيراً مما يناقضها في النظرية والتطبيق »[١] . ويشير إلى أن حازم يقترب من التعريف الحديث للغموض ، ولكنه ينثر آراءه حول الموضوع حتى لنجد عنده الرأي ونقيضه[٢] .

وكذلك يرى أنه مما أثر في مسار النقد، سلطان الشعر الجاهلي ، لما كان له من أثر على الشعراء والنقاد ، فأما الشعراء فصقلوا مواهبهم واستمدوا منه معرفتهم باللغة ، وأما النقاد فقد استمدوا منه كثيراً من أحكامهم على الألفاظ والمعاني وبناء العبارة ، والتشبيه والحقيقة والمجاز والوضوح والغموض ، وغير ذلك . وأوجزوا تلك السمات فيما أسموه « بعمود الشعر » وقاسوا كل جديد إليه . فالانتصار للجديد يكون بالعثور على أصول له في القديم ، وإذا هاجموا جديداً رموه بمخالفته للقديم أو بأنه « خلاف ما عليه العرب » فقال خصوم أبي تمام « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل » ، وقالوا عن البحتري « إنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة » ، مع ما نجد كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة وانفرد بحسن العبارة[٣] .

ويصور مدى ما بلغه سلطان الشعر القديم على نفوس الشعراء والنقاد بموقف ابن قتيبة وهو ينتصر للجديد ، إذ يصر بعد أقواله الرائعة مباشرة على اتباع ذلك القديم اتباعاً شديداً في بعض الأمور . يقول الدكتور القط : « ولعل خير مظهر لسلطان تقاليد الشعر القديم تلك الردة العجيبة التي نلقاها لدى ابن قتيبة بعد قولته الذكية ، منتصراً للجديد ، « فكل قديم كان جديداً في عصره » إذ يقول بعد ذلك في موطن آخر من مقدمة كتابه « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذاهب المتقدمين في هذه الأقسام » .

(يريد أقسام القصيدة العربية التقليدية القديمة) فيقف على منزل عامر ، أو يبكي عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم

(١) المرجع نفسه ص ٢٩ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٩ - ٣٠ .
(٣) المرجع نفسه ص ٣٠ بتصرف يسير .

العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة »[١] .

ويفسر مداول دعوة ابن قتيبة للتجديد ، وأنها دعوة إلى التجديد فى إطار مرسوم لا ينبغى للشاعر أن يتجاوزه ، وليس ذلك الإطار إلا التقاليد الشعرية الموروثة عن الشعر الجاهلى ، بحيث تكون مخالفته مخالفة لمبدأ أو قاعدة أصلية من أصول الشعر ينبغى مراعاتها[٢] .

كما يهاجم أساليبهم فى التعبير عن القضايا النقدية ، ويرد ذلك إلى تأثرهم بالنثر الفنى الذى كانت تغلب الصنعة عليه ، فيقول : « ولهؤلاء النقاد أساليب متأثرة بطابع « النثر الفنى » فى ذلك العصر ، حافلة بالسجع والمرادفات والفواصل وازدواج الجمل حتى فى نظرهم إلى أدق المسائل البلاغية ، فتثير كثيراً من القلق عند الدارس الحديث الذى يود أن يتتبع فكرة الناقد معروضة فى أسلوب محكم منسق »[٣] .

والدكتور عبد القادر القط لا يسوق رأياً بلا دليل ، وإنما يختار من الأدلة ما لا يسهل دفعه ، ليؤكد على أن ذلك النقد ابن عصره ، وما كان يمكن أن يكون وليد عصر آخر تال له تطورت فيه أدوات المعرفة وتنوعت الثقافات فيما يتصل بالنقد وغيره ، ولذلك فإنه يقف هنا فى مواجهة تيار من الدراسات النقدية يحمل النصوص القديمة مالا تحتمل — كما سبق أن قلنا ولذلك يبدأ مقالته بقوله : « حظى النقد العربى القديم بعناية كثير من الدارسين المحدثين ، منذ أن اتجهت نهضتنا الثقافية الحديثة إلى إحياء التراث واتخاذ ما ظل منه صالحاً للبقاء منطلقاً نحو التطور والتجديد العصرى . وقد أقبل هؤلاء الدارسون على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة فى

---

(١) و (٢) و (٣) المرجع نفسه ص ٣٠ .

الربط بين ثقافاتهم الحديثة وتراثنا القديم ، فرأوا فيه « مناهج » مختلفة ، وقضايا كلية ، وما شابه ذلك تصل بينه وبين ألوان ومذاهب من النقد العربى المعاصر . على أن الدارس إذا استطاع أن يخلص من آرائه السابقة وثقافته العصرية الغالبة ، ومن الآراء السائدة عن نقدنا العربى القديم — قد يرى فيه رأياً جديداً يضعه فى إطار عصره ، ويقومه تقويماً موضوعياً بالقياس إلى ألوان أخرى من التراث »[1] .



(١) المرجع نفسه ص ١٣ .

ثالثاً : فى الشعر الإسلامى والأموى

يعد كتاب فى الشعر الإسلامى والأموى للدكتور عبد القادر القط من أهم ماكتب فى هذا الموضوع حتى يومنا هذا . فقد قام مؤلفه بوضع خبرته الطويلة بالشعر العربى فى هذا الموضوع ، فبدأ بقضية سبق له أن تناولها فى « مفهوم الشعر عند العرب[١] » . وهو أن الإسلام لم يحارب الشعر كفن ، وإنما حارب وبوجه خاص شعر المشركين المعادى للإسلام مستعرضاً ما ورد فى القرآن الكريم من آيات[٢] مبيناً أن هدفها هو نفى صفة الشاعر عن الرسول الكريم فيقول : « من ذلك يتضح ما قصدنا إليه من بيان أن القرآن لم يصدر حكماً بعينه على الشعر ، ولم يتخذ منه موقفاً خاصاً ، وإنما نفى عن النبى صلى الله عليه وسلم مرة بعد أخرى أن يكون شاعراً من الشعراء ، وأن تكون رسالته كرسالتهم « إن هو إلا ذكر وقرآن مبين »[٣] .

كما يعرض بالدراسة لمسألة هامة يتناولها أغلب من يدرسون هذا العصر

---

(١) مفهوم الشعر عند العرب ص ٩ – ١٢ .
(٢) أنظر فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٩ ، ١٠ .
(٣) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ١٢ .

(وهو العصر الإسلامى الأموى)وهى قضية ضعف الشعر فى صدر الإسلام ، وذلك لما لاحظوه من بون واسع بين الشعر فى العصر الجاهلى والشعر فى ذلك العصر من حيث الأصالة والمستوى الفنى ، ويعلل لسبب ذلك الضعف بقوله : موضحاً صعوبة الموقف الفنى للشعراء فى ذلك العصر الناجمة عن عجزهم عن التكيف فنياً مع الوضع الجديد — إن صح هذا التعبير فيقول : « ذلك لأن هؤلاء الشعراء قد واجهوا منذ البداية — وبخاصة المسلمين منهم — عبء الاتصال المباشر بالقيم الجديدة ، وما تحمله من مظاهر التغير ، فى الأخلاق والسلوك والقيم الاجتماعية والروحية . كما كان عليهم أن يشاركوا مشاركة مباشرة مستمرة فى المعركة من جانبها الكلامى . ولم يكن من اليسير على شاعر قضى الجانب الأكبر من حياته فى الجاهلية كحسان بن ثابت مثلا — أن يجد لنفسه أسلوباً جديداً من الشعر يحسن التعبير عن تلك القيم والقضايا الجديدة ويحتفظ فى الوقت نفسه بتلك الخصائص الفنية التى نمت وتطورت فى ظل مجتمع مختلف فى قيمه وقضاياه .

أما الشعراء الذين كانوا أقل انغماساً فى تلك الحرب الكلامية فإنهم لم يشعروا كثيراً بهذه « الأزمة » الفنيّة ، ومضوا يقولون الشعر كما كانوا يقولونه فى الجاهلية على شىء من الاختلاف اليسير كان لا بد أن يكون وهم يعيشون فى ذلك المجتمع الجديد »[1] .

ولكن الدكتور عبد القادر القط مع تسليمه بالضعف فى الشعر الإسلامى لا يسلم بأن ذلك الضعف كان بسبب الإسلام وحده ، أو أنه لم يكن ذا علاقة بالعصر الجاهلى . وإنما يرى أن ذلك الضعف كان قد أصاب الشعر الجاهلى قبيل الإسلام مبيناً مظاهر ذلك الضعف فيقول : « على أننا نود قبل أن نمضى فى تفصيل الحديث عن موقف هؤلاء الشعراء أن ننبه إلى حقيقة يغفلها أغلب الدارسين فى هذا المجال . تلك هى أن ذلك الضعف الذى لاحظناه على الشعر الإسلامى كان قد بدأ — فى الحقيقة — قبيل الإسلام لا بعده . كان قد انقضى عصر « الفحول » ، ولم يبق منهم إلا الأعشى الذى مات —

---

(١) المرجع نفسه ص ١٢ ، ١٣ .

[illegible] كما تقول الرواية — وهو فى طريقه إلى النبى يمدحه ويعلن إسلامه ، ولبيد الذى كان قد بلغ الستين وأوشك أن يكف عن قول الشعر [illegible] بظهور الإسلام [illegible] شعراء مقلون بعضهم يجيد فى قصائد مفردة ولم يبق عند [illegible] لا يبلغون شأو هؤلاء الفحول »(١) [illegible] ولكنهم [illegible]

[illegible] الشعر [illegible] بالألفاظ [illegible] إلى العصر ، [illegible] الحضرية [illegible] « وقد [illegible] الدارسين [illegible] الألفاظ ، [illegible] لا بد أن يوجه عنايته إلى هذا الجانب الفنى الذى طالما أهمله الدارسون وعنوا بدلا منه بالجوانب الاجتماعية والسياسية ومما فى ذلك الشعر من مضمون ، [illegible] اللغة الإسلامية الحضرية بأساليبها [illegible] التطور التدريجى بدأت فى تلك المرحلة التى ندرسها ، ثم اتضحت معالمها فى العصر الأموى »(٢) [illegible]

[illegible] الجاهلى [illegible] طريقته [illegible] وجدانه [illegible] الوصف [illegible] وعملى [illegible]

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٨ ، ٢٩ .

إلى الإغراب لأنه يستعير من معجم جاهز ، لدى غيره ، شائع بين الشعراء[1] . ويفسر هذا الموقف من الشعراء بقوله : « وهكذا بدأ يختفى من شعر الشاعر الإسلامى قدر كبير من تلك الألفاظ الوصفية التى عرفت بعد حين أنها من « الغريب » الذى لا يفهمه أغلب الناس . ويرق أسلوب الشاعر بالضرورة ، إذ أصبح حسه اللغوى والفنى أكثر ترفاً ، فتجنب كثيراً من ذلك « التركيب » اللغوى الذى كان النقاد يعبرون عنه « بالجزالة » ، كما تجنب كثيراً من الألفاظ التى لم يعد إيقاعها يناسب الحنجرة أو الأذن الحضرية »[2] .

وهكذا يفسر لنا الناقد سبب الاختلاف بين أسلوب المقدمة فى معلقة طرفة التى وصف فيها ناقته ، وبين أسلوبه فى التعبير عن عواطفه الشخصية ، حيث كان الوصف يميل إلى الإغراب ، فى حين كان حديثه عن عاطفته يتسم بالرقة والسهولة . لقد كان ذلك — كما قلنا — أسلوباً شائعاً ليس عند طرفة وحدة ، بل عند شعراء الجاهلية جميعاً .

يقول : « وقد كان الشاعر الجاهلى ، وهو يصف راحلته أو بعض حيوان الصحراء ، يسلك نهجاً « موضوعياً » مجرداً من العواطف الذاتية ، حتى لو ارتبط الموضوع ببعض المعانى النفسية من شعور بالفقد أو تحول المصير من الأمن إلى الخوف أو من الحياة إلى الموت . وكان فى هذا الوصف الموضوعى مضطراً إلى أن يستخدم كل إمكانات اللغة للتعبير عن كل تلك الأوصاف لأعضاء الحيوان وحركاته ، ولا شك أن بعض هذه الألفاظ لم يكن شائعاً شيوع الألفاظ التى تعبر عن مشاعر إنسانية عامة ، وبعضها كان لا بد أن يتناسب غلظة وليناً مع ذلك العضو الذى تحدث عنه الشاعر أى تلك الحركة التى يصفها . ولا شك أن الشعراء الجاهليين — مع ميلهم الغالب إلى استخدام تلك الألفاظ كانوا يختلفون فى أساليبهم ومعجمهم الشعرى كما يختلف أبناء كل عصر من الشعراء ، فترق أساليب بعضهم ،

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٣ — ٢٨ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٨ .

وتسهل ألفاظهم ، فى حين يؤثر آخرون أساليب أكثر تعقداً ، وألفاظاً أقل شيوعاً »[١] . ثم يقول موضحاً ذلك : « ويجدر بنا أن نؤكد هنا اختلاف أساليب الشاعر الجاهلى من حيث المعجم والتركيب اللغوى ، بين التصوير الذاتى والموضوعى . فكلما بدت ذاتية الشاعر فى قصيدة اقترب معجمها من تلك الألفاظ « الشائعة » التى تعبر عن العواطف المشتركة فى حياة الناس ، أما إذا تناول الشاعر تجربته تناولا وصفياً موضوعياً فإنه يميل إلى استخدام لغة وتركيبات وتشبيهات خاصة ليس لها هذا الشيوع ولا تحقق للأسلوب ذلك الانسياب والسلاسة التى نحسها فى الشعر الذاتى . فلم يكن الشعر الجاهلى كله على هذا النحو من « الجزالة » أو الاحتفال « بالغريب » بل كان يرق فى كثير من الأحيان حتى ليقترب إلى حد كبير من بعض النماذج الشعرية بعد الإسلام »[٢] ويضرب أمثلة على ما يقول من الشعر الجاهلى[٣] .

ويكشف عن أزمة الشعراء المسلمين أو المخضرمين كحسان ، وكعب ابن مالك ، وكعب بن زهير ، والتى تتمثل فى مواجهتهم واقعاً جديداً وقيماً جديدة تحتاج إلى أسلوب جديد فى التعبير لم يتمكنوا من تحقيقه على الوجه الفنى . « ذلك لأن الشاعر — شأنه فى ذلك شأن سائر شعراء المسلمين حينذاك — لا يصدر فى دفاعه عن الإسلام وهجائه المشركين عن تصور دينى واضح المعالم بل يخلط بين وقائع الحروب والأحداث الشخصية ، ومعان دينية يسيرة لا تعين على الاهتداء إلى أسلوب فنى جديد ، يختلف عن الأسلوب الجاهلى ، ويحتفظ مع ذلك للشاعر بمستواه الفنى المعروف . وقد كان هذا طبيعياً فى فترة انتقال فاجأت الشعراء بتجارب جديدة ليس فى الشعر العربى رصيد سابق فى التعبير عنها يمكن أن ينتفعوا به . وهكذا صور هؤلاء الشعراء الوقائع الحربية بين المسلمين والمشركين كما كانوا يصورون « أيام العرب » ووقائع القبائل ، وجاء فخرهم امتداداً للفخر الجاهلى

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٥ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٦ ، ٢٧ ، وانظر ص ٢٩ — ٣٢ .

إلا فيما يشيرون إليه من بعض المعانى الإسلامية اليسيرة ، وهجاؤهم قائماً على العصبية القبلية وحقائق الأنساب والأصول فى رفعتها أو وضاعتها . لذلك نصادف عند حسان بعض قصائد لا نكاد ندرك أنها من شعره الإسلامى إلا من إشارات عابرة فى القصيدة إلى حدث إسلامى »[١] .

ويضرب أمثلة على منهج حسان هذا فى بناء قصيدتين له [٢] ، ثم يعود موضحاً موقف أولئك الشعراء بقوله : « ومع ذلك يظل شعر حسان وغيره من شعراء المسلمين أدنى مرتبة من أن يعبر عن تلك الوقائع الجسام التى كانت تحمل دلالات حضارية ضخمة لم يستطع هؤلاء الشعراء أن يرتقوا بشعرهم إلى مستواها ، والتى كانت تحفل بكثير من المواقف « الدرامية » وبخاصة موقعتى « بدر » و « أحد » — كان يمكن أن توحى بأنماط جديدة من الشعر ، أو مستويات أعلى من الناحية الفنية على الأقل ، لو لم يكن هؤلاء الشعراء فى تلك الفترة من الانتقال الذى يتشبث القديم فيها بوجوده ، ويبدو الجديد فى صورة غائمة لم تتضح ملامحها كل الوضوح بعد ، وإن لم يكن هؤلاء الشعراء على ذلك المستوى الفنى الذى أشرنا إليه بالقياس إلى الفحول من شعراء الجاهلية »[٣] .

ما موقف أصحاب المقطوعات الذين لم يكونوا على قدر كبير من الاتصال بالدعوة الإسلامية من ذلك التطور اللغوى الذى أشار إليه ؟ أما بعضهم فقد جرى التطور فى شعره على نحو تدريجى ، وأما البعض الآخر فلم نجد عندهم أثراً لذلك التطور إلا فى كلمة إسلامية هنا أو كلمة هناك وقد اعتمدت قصائدهم على البناء التقليدى للقصيدة الجاهلية المتعددة المواقف . كما اعتمدت فى معجمها وصورها على التراث الجاهلى ، غالباً [٤] ، ما سر ما يتمتع به شعر هؤلاء من سهولة ؟ يجيب الدكتور القط بقوله :

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٦ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٤٧ — ٤٨ .
(٣) المرجع نفسه ص ٤٨ ، ٤٩ .
(٤) المرجع نفسه ص ٤٩ .

« والحق أن بعض ما يبدو فى هذا الشعر من لغة وعبارة حضرية سهلة يعود إلى أن كثيراً من هؤلاء الشعراء لم يكونوا من محترفى الشعر بل كانوا يقولونه فى لحظات من الانفعال القوى لفقد عزيز أو اغترابه فى الفتوح ، أو لحنين جارف إلى مواطنهم الأولى أو للفخر بفروسيتهم وبلائهم فى حروب الفتوح ؛ فلم يكن لديهم ذلك الإلمام الواسع بالتراث الشعرى الجاهلى ولا ذلك الرصيد الضخم من الألفاظ والعبارات والصور التى كان لا بد أن يلم بها الشاعر المحترف ويتخذها ركيزة لما يقول من الشعر . لذلك جاءت أشعار هؤلاء القليلين تلقائية فى مقطوعات قصيرة أقرب ما تكون فى لغتها وصورها إلى طبيعة الحياة « العصرية » حينذاك . مع شىء من التوتر الذى يستدعيه الانفعال القوى »[1] .

ويمضى كاشفاً عن ثقافة واسعة بالشعر العربى مبيناً عن بعض الملامح الأسلوبية التى جدت فى الشعر فى عصر صدر الإسلام فى التعبير عن العواطف الذاتية كعاطفة الفقد فى قصيدة أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أولاده ، وما حققه فيها من تجديد ، يتمثل فى السهولة ، والتكرار ، والشعور بالفناء الذى يهيمن على القصيدة كلها ، ومثل رثاء متمم بن نويرة لأخيه مالك ، وقد يمتد الفقد إلى قصيدة الغزل كما عند مضرس بن قرط التى تعد إرهاصا للشعر العذرى فى العصر الأموى ، كالسهولة ، والتكرار والمقابلة بين الألفاظ والمعانى[2] .

ويوجز التعبير عن أولئك الشعراء الذين يمثلون طلائع للشعر الأموى بقوله : « على أننا نستطيع أن نجد طلائع أكثر وضوحاً لما طرأ من تجديد فى الشعر بعد ذلك — إبان الدولة الأموية — فى قصائد ومقطوعات تتجاوز طبيعة العصر العامة فى معجمها وعواطفها حتى لتكاد تختلط ببعض الشعر فى الدولة الأموية »[3] . ثم يؤكد أن الفصل بين الأدب فى العصور

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٩ ، ٥٠ ويضرب أمثلة لشعر أولئك الشعراء المرجع نفسه ص ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ .

(٢) أنظر المرجع السابق بالتفصيل ص ٥٤ — ٦٣ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٧ .

المختلفة فصلا حاسماً غير ممكن ، فالعصور تتداخل تداخلا لا يمكن إغفاله :
« والصورة العامة للشعر فى صدر الإسلام تقوم على حقيقة حضارية معروفة ، هى أن هناك بالضرورة تداخلا بين فترات التاريخ الحاسمة ، وأنه لا يمكن أن يكون هناك حد فاصل بين فترة والتى تليها ، وبخاصة حين يتصل الأمر بمقومات نفسية بعيدة الغور فى نفوس أصحابها ، أو بقيم فنية أصبحت تقاليد موروثة لا يمكن الخلاص منها فجأة و الاستعداء إلى غيرها من قيم جديدة .

لذلك كان لا بد أن يظل هناك امتداد ما للشعر الجاهلى فى شعر ذلك العصر على اختلاف فى المظهر والدرجة . وبخاصة إذا ذكرنا أن الشعر الجاهلى كان قد تحقق له من النضج فى الشكل واللغة والإيقاع ودقة الإحساس ما جعل منه تراثاً يجد فيه الشعراء رصيداً ضخماً من النماذج التى يمكن أن تستمد منها مواهبهم بعد ظهور الإسلام وما تلا ذلك من عصور »[١] .

ويتحدث عن الشعر فى العصر الأموى ، ويبدأ الحديث عن هذا الشعر « بالشعر العذرى » ، فيرده إلى أربعة أسباب ، أولها السبب الدينى ، ولكنه لا يقنع به وحده ، دونما إغفال لأثره . لأنه لو كان الدين سبباً وحيداً لنشأة ذلك الاتجاه ، فلماذا أخفق العذريون جميعاً ، فى حبهم ، وهم جميعاً تقاة ، وإن أنكر عليهم العفة بالمعنى الكامل[٢] ، ومن ثم يرى عـــدم كفاية التفسير الدينى لنشأة ذلك الشعر : فيقول : « وسواء كان هؤلاء الشعراء « تقاة » أم لم يكونوا ، فإن السؤال ما يزال قائماً : لما ذا فشلوا فى حبهم جميعاً ؟ وهل شرط أن تقترن العفة بالفشل فى الحب . وبخاصة إذا كانت غاية هذا الحب غاية مشروعة هى الزواج ؟ .

والحق أن هذه العفة قد تصلح تفسيراً لبعض الظواهر النفسية المألوفة فى شعر هؤلاء الشعراء من الزهادة البالغة ، والرضى ممن يحبون بأقل من

(١) المرجع نفسه ص ٦٧ ، ٦٨ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٧١ — ٨٠ .

القليل ، ولكنها لا تكفى وحدها لنعلل بها نشأة هذا الشعر بمقوماته العامة ، وظهور هذه الطائفة من الشعراء الذين يدورون جميعاً فى فلك التجربة العاطفية وحدها . ولعلّنا لو التمسنا بعض الأسباب الأخرى، إلى جانب هذا السبب الدينى ، نستطيع أن نقدم صورة أكثر اكتمالا وشمولا لتلك النشأة ، فإن علّة واحدة لا تكفى وحدها تفسيراً لنشأة ظاهرة كبيرة شاملة كظاهرة الشعر العذرى »[1] .

وأحد تلك الأسباب أو التفسيرات هو التفسير الاجتماعى وهو يبين لنا أثر المجتمع العربى المحافظ على حرمان أولئك المحبين من محبوباتهم إذا قالوا فيهن غزلا ، وما يحاطون به فى مثل ذلك المجتمع المحافظ من رقباء ووشاة يحصون عليهم حركاتهم وسكناتهم ونظراتهم ولفتاتهم . وإذا كان هناك من يرفض هذا التفسير الاجتماعى فإن الشعر والتاريخ يشهدان بوجوده والشعر الذى نظمه أولئك الشعراء خير شاهد على صحة ذلك التفسير الاجتماعى : فقد أهدر الولاة دم بعض العذريين ، كما حال آباء الفتيات المعشوقات بينهن وبين عاشقيهن من العذريين [2] وقد اعتمد الناقد على النصوص الشعرية ، وعلى فهم واع لظروف المجتمع الإسلامى فيقول : « وبعد هذا العرض لإحساس الشاعر بوطأة المجتمع وصرامة التقاليد وموقفه بين خصوم يريدون أن يفتكوا به ، وناصحين يريدون أن يثنوه عن هواه ، ويجنبوه ما يلقى من لوعة الحب ، وما قد يعرض له من أذى ، يبدو أن التفسير الدينى لنشأة الشعر العذرى لا يكفى وحده لتعليل تلك الظاهرة الفريدة فى الشعر العربى . ولعلنا نستطيع أن نقول — إلى جانب آراء أخرى سنعرض لها — إن هؤلاء الشعراء يمثلون نوعاً من « المواجهة » بين الحب وتقاليد المجتمع ، ومفهوم ذلك المجتمع عن الحب ، يجد فيه الشاعر متعة ممتدة فى فنه وأسلوب حياته ، وإن راح ضحيته فى النهاية ، ولعلنا يمكن أن نضيف أن هذا الرفض يمكن أن يتجاوز الحب إلى وضع الفرد فى المجتمع بوجه عام بعد أن أصبح

---

(١) المرجع نفسه ص ٨١ .

(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٨٤ — ٩٥ حيث يتحدث الدكتور القط حديثاً مفصلا عن ذلك .

مجتمعاً يخضع لقوانين وشرائع واضحة تقوم على تنفيذها حكومة منظمة وتتطلب من الفرد أن « يتنازل » عن كثير من حريته الفردية السابقة »[١] .

ويمضى الناقد معللا لنشأة الحركة العذرية — التى يراها غير منبتة عن تطور فنى مهد لها — تعليلا أشمل . مضيفاً إلى التفاسير الثلاثة تفسيراً رابعاً ، وهو التفسير السياسى ، فيقول موضحاً رأيه هذا : « والحق أننا إذا أردنا أن ندرس تلك الظاهرة الفنية وصلتها بالمجتمع والعصر ، لا ينبغى أن نقف عند تعبيرها الظاهرى عن عواطف الحب . فليس من المعقول أن ينشأ هذا العدد الكبير من الشعراء العذريين الذين يتفقون فى طبيعة التجربة العاطفية وصور التعبير عنها ، دون أن يكون لذلك جذور أعمق مما نراه على سطح تلك الصور والمعانى الشعرية المشتركة بين هؤلاء الشعراء وليس من ضير فى أن نلتمس فى هذا الشعر دلالات ورموزاً تتجاوز التجربة العاطفية — دون أن تلغيها — بالطبع — ودون تعسف فى التأويل ، وتخرج عما يحتمل النص والعبارة الشعرية »[٢] .

ولكى يوضح هذه الحقيقة ، أو هذا العنصر الرابع من عناصر تفسير نشأة الغزل العذرى يلتمس فى ذلك الشعر بعض الموضوعات والصور التى يمكن أن تتجاوز دلالتها المباشرة إلى دلالات أعم وأشمل ، مثل موضوع « اليأس »[٣] . كما أن هناك إشارات إلى الظمأ ، واشتهاء الرى ، تتجاوز حدود التجربة العاطفية لتصبح رموزاً إلى أمور أخرى أعمق وأشمل[٤] .

ويستشهد بأبيات «كثير» التى يقول فيها :

وكنت وإياهـا سحابة ممحـل   رجاها ، فلما جاوزته استهلت
وإنى وتهيامى بعـزة بعـدما   تخليت عما بيننا . . وتخلت

(١) المرجع نفسه ص ٩٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ٩٦ .
(٣) أنظر المرجع نفسه ص ٩٧ — ٩٨ .
(٤) أنظر المرجع نفسه ص ٩٩ .

تبوأ منها للمقيل . . اضمحلت — الكالمرتجى ظل الغمــامة كلما
فقل : نفس حر سليت فتسلت — فإن سأل الواشون فيم هجرتهـــا ؟

ويعلق على هذه الأبيات بقوله : « وتلك صورة يمكن أن تتجاوز خيبة الرجاء فى الحب ، إلى خيبة الرجاء فى الحياة ، وتخرج عن نطاق التجربة الفردية إلى حال الناس فى المجتمع بوجه عام . وليس ذلك إسرافاً فى التأويل ، فإن شعر هؤلاء الشعراء يمكن فى كثير من جوانبه أن يعد قريباً من التراث الشعبى الذى تتجاوز المعانى والأحداث فيه حدود التجربة الفردية إلى رموز تعبر عن كثير من جوانب الحياة فى المجتمع . فكم من أبيات أضيفت إلى قصائد هؤلاء الشعراء لا يعرف ناظموها ، وكم من قصائد نسبت إليهم لم يقولوها . وما أكثر ما يختلط شعر بعضهم بشعر بعض ، وتروى قصص أحدهم ووقائع حبه عن الآخر . مما يدل على أن الناس كانوا ينظرون إلى أشعارهم على أنها تعبر عن نزعة عامة لا تحدها التجربة الفردية العاطفية وحدها »[1] .

ويشير إلى أنه تكثر فى شعرهم لهذا السبب إشارات إلى بخل من يحبون وولعهم هم بهذا البخل ، الذى يزيدهم تطلعاً إلى العطاء أو استمتاعاً بالجلد والصبر . كما يرد فى شعرهم كثير من العبارات التى تعبر عن رضاهم بأقل من القليل ، حتى لتكاد تبلغ حد الزهد ، وكأن الحب قد أصبح عندهم مجرد إثارة شعرية يعبر الشاعر منهم من خلاله عن وجده فى الحياة ، وعن ذلك الحزن الغائم الذى يطبع حياته[2] . ويتلازم الحب والموت فى شعرهم[3] وينتهى الناقد بعد ضرب كـثير من الأمثلة والمقارنات بين العذريين والجاهليين[4] إلى القول : « ونستطيع بعد هذا العرض أن نقول إن الشعر

---

(١) المرجع نفسه ص ١٠٠ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ١٠١ ، ١٠٢ ، والعبارة منقولة بتصرف .
(٣) المرجع نفسه ص ١٠٣ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

العذرى قد تأثر فى نشأته بالقيم الإسلامية الخلقية وروح التقوى التى يحض عليها الإسلام ، وبذلك اليأس الذى شاع فى جانب من بيئة الحجاز ، بعد أن أحس الحجازيون بكثير من العزلة والفشل »[١] .

ويضيف إلى تلك العوامل الدينية والاجتماعية والسياسية تفسيراً رابعاً وهو التفسير الحضارى ، ويمهد لذلك التفسير بالربط بين الحركة الرومانسية الأوربية والحركة العذرية والرومانسية العربية، فى العصر الحديث لما بينهما من سمات مشتركة كالعواطف الحادة والأحاسيس المرهفة ، والذاتية ، والاستيطان ، والميل إلى الحزن ، والتمسك بالمثل العليا فى الأخلاق ، وبخاصة ما يتصل منها بالحرية والحق والعدل . وهذا التشابه لا يغفل عن الاختلاف فى الطبيعة والدرجة [٢] .

ويبين أن التغير الذى حدث فى المجتمع العربى بعد الإسلام وفى عصر بنى أمية كان تغيراً هائلا يؤهل لتلك الحركة العربية العذرية فيقول : « على أن التغير الجسيم الذى أحدثته الثورة الصناعية فى أوربا أو النهضة الحضارية فى الوطن العربى ، لا يمكن أن يقاس إلى ما أحدثه الإسلام من انقلاب هائل مفاجىء فى حياة العرب . ولعلنا نستطيع أن ندرك جسامة هذا الانقلاب إذا تخيلناه فى صورته الحية خارج إطار التاريخ المسجل الذى لم يكن يضم — فى الأغلب — إلا الأحداث والوقائع التاريخية الكبرى . ولنا أن نتصور الإنسان العربى الذى عاش حياته التقليدية فى الجزيرة العربية متصلا بأسباب قوية أو ضعيفة بما جاورها من البلاد . وقد وجد نفسه فجأة محارباً فى سبيل عقيدة دينية جديدة غيرت كثيراً من قيمه الروحية والخلقية والاجتماعية ثم خائضاً فى أحداث سياسية وفتن و « حروب أهلية » حول نظام الحكم والاقتصاد والعصبيات القبلية القديمة . ثم مهاجراً ومستقراً فى تلك الأقطار

---

(١) المرجع نفسه ص ١٠٤ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٠٥ .

التى دفعته إليها الفتوح الإسلامية ، ومواجهاً لأنماط من المعيشة والسلوك الحضارى والتراث الفكرى غير تلك الأنماط التى ألفها فى موطنه القديم . لنا أن نتصور هذا الإنسان وقد واجه ذلك الانقلاب المفاجىء الشامل فى حياته ، فندرك إلى أى مدى كان يعيش فى « أزمة » نفسية عنيفة متذبذباً بين القديم والجديد ، مقبلا حيناً على ترف الحضارة واستقرارها ومشدوداً حيناً إلى ذلك التراث النفسى المترسب فى أعماق وجدانه ، وإلى تلك القيم الأخلاقية والاجتماعية التى أصبحت من صميم كيانه »[1] .

إن الناقد هنا يبين لنا أثر العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية على الشعر ، الذى هو رد فعل لوقع هذه الأشياء على الناس أو على الشاعر الذى يعد أقدر الناس تعبيراً عن هذا ، فلا يغفل أثر تلك العوامل على الأدب ، دون أن يغفل الأدب نفسه ، فيدرسه دراسة تكشف عن قيمه الجمالية . ومن ثم يرى أنه يمكن أن نلتمس فى هذا الأدب رموزاً تتجاوز تعبيره المباشر تعبر عن ذلك الصراع النفسى الذى أحسه العربى بإزاء ذلك التغير الهائل فى مجتمعه فيقول : « وليس من الشطط أو التعسف فى التأويل إذن أن نلتمس فيما كان ينشىء هذا الإنسان من أدب رموزاً وراء تعبيره المباشر تشير إلى ذلك الصراع النفسى الذى لعل الإنسان لم يدرك كنهه على وجه التحديد ، فتسرب — بقصد أحياناً وبغير قصد فى كثير من الأحيان — إلى إدراكه وتصويره لتلك التجارب العاطفية .

وطبيعى أن يكون الشعور بالغربة أو الحنين أو الفقد من الرموز الصالحة للتعبير عن ذلك الصراع من خلال تجربة الحب العذرى »[2] .

. . . ويمضى الناقد فى بيان ما أحدثه الانقلاب الحضارى فى العصر الأموى فى نفوس العذريين مدركاً الصلة الوثيقة بين الأدب والمجتمع ، وما يحدثه التغير الاجتماعى فى الأدب والفن فيقول : « وإذا كان العذريون

---

(١) المرجع نفسه ص ١٠٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

قد عاشوا فى الحجاز ولم يهاجروا خارج الجزيرة العربية . فلاشك أنهم مع ذلك كانوا يعبرون عن طبيعة العصر بوجه عام . وعما طرأ على الحياة فى الجزيرة نفسها من تحول حضارى كبير . وقد كان هؤلاء الشعراء دائمى التردد بين البادية . . . والحاضرة ، يحيون فى البادية وينشدون أشعارهم ويعقدون صداقاتهم وصلاتهم الفنية والاجتماعية فى مكة والمدينة ، وترمى بهم النوى مطارح بعيدة ، فيصل المجنون فى هيامه إلى مشارف الشام ، ويموت جميل مغترباً فى مصر »[1] .

ولكن لماذا كان العذريون أشد الناس شعوراً بهذا التمزق ؟ « ولعلهم بهذا التردد بين البادية والحاضرة والتأرجح بين النمط الحضارى الجديد وأسلوب الحياة العربى القديم كانوا أشد إحساساً بالتمزق والشك والإقدام والإحجام من أولئك الذين استقر بهم المقام فى الشام والعراق ومصر وغيرها من أرجاء الوطن العربى الجديد . ولعل انشغال هؤلاء بالأحداث السياسية والحروب والفتن انشغالا أكثر مما أتيح للحجازيين قد جعلهم أقل إحساساً بتلك المعانى من هؤلاء الشعراء الحجازيين »[2] .

ولكنه يرى ألا نحمل هذا الشعر مالا يحتمل ، أو نجرده من دلالاته العاطفية التى هى تجربته الأولى والأساسية بل ينبغى ألا يصرفنا ذلك عن هذه التجربة . فيقول : « . . على أن هذه التأويلات لا ينبغى أن تصرفنا عن الالتفات إلى الطبيعة الأولى لذلك الشعر ، فهو — فى المقام الأول — شعر عاطفى عبر فيه أصحابه عن حبهم وما يجدون فيه من متعة أو شقاء ، وإن كانوا قد عبروا من خلاله — فى الوقت نفسه — بوعى أو بغير وعى عن تلك المعانى والرموز العامة التى تتجاوز إطار التجربة الفردية »[3] .

وإذا كان الدكتور عبد القادر القط ينبه كثيراً إلى أن شعر العذريين

---

(١) ، (٢) المرجع نفسه ص ١٣١ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٣١ ، ١٣٢ .

يتجاوز فى تعبيره نطاق التجربة الذاتية عن عاطفة الحب ليصبح رمزاً لأمور سياسية ، أو حضارية ، أو اجتماعية ، فإننا ينبغى ألا نتعسف فى التأويل ، وألا نغفل عن دراسة ذلك الشعر على أنه تعبير عن تجربة الحب أساساً ، بل يجب ألا نغفل عن خصائصه الفنية فندرس ما يتسم به من سمات فى التعبير والتصوير . ولذا يفرد لدراسة ذلك الشعر فصلا خاصًا كاشفاً عن أسلوب شعرائه فى التعبير والتصوير ، وذلك حتى لا يتحول ذلك الشعر إلى وثيقة اجتماعية ، أو سياسية أو مما شابهها يدور الباحث فيها حول النص دون أن يعيش فيه ، ويقرؤه من داخله ، ويبينُ خصائصه الفنية . ويلخص الدكتور القط سمات ذلك الشعر ، فى عدد من السمات التى تكشف بحق عن أسلوبه الفنى .

وهو يعلن ابتداء أن العذريين جددوا فى اللغة والعبارة فيقول : « وقد قام الشعراء العذريون بدور كبير فى تطور المعجم الشعرى . فقد جنحت التجربة العاطفية المجردة بهؤلاء الشعراء إلى الاعتماد على الألفاظ المعبرة عن المشاعر والانفعالات ، وبنو عباراتهم على نحو بسيط واضح يعكس « بساطة » تجاربهم ووضوحها . فالتجربة العاطفية عند العذريين تجربة واضحة المعالم محددة الأبعاد لاتكاد تفترق كثيراً من شاعر إلى شاعر . وصورتها الشعرية — لذلك — تكاد تخلو من المفارقة والظلال والتركيب ، ولا يحتاج الشاعر فيها إلى البحث عن ألفاظ ذات قدرات خاصة فى التصوير والتلوين والمفارقة ، كما يحدث حين يصور الشاعر تجربة أقل تجرداً وأكثر اتصالا بجوانب أخرى من الطبيعة والحياة ، والمجتمع »[1] .

ويلخص طبيعة شعرهم بقوله : « إن شعرهم ينبع من جيشان عاطفى متصل ، ويكاد يمضى فى تيار واضح لا يكاد يحيد عنه أو يتفرع منه » .

ووسيلة تعبيره هى تلك الألفاظ المألوفة المشتركة بين الناس ، التى اكسبتها الحياة والممارسة قدرة على التأثير والإيحاء فى مجال الحديث عن

(١) المرجع نفسه ص ١٤١ .

العواطف . ومن هنا استطاع هؤلاء الشعراء أن يقتربوا بشعرهم من لغة الحياة ، وأن ينأوا به عن تلك الفحولة المعهودة فى معجم كبار الشعراء وأساليبهم . وأن يخافتوا من إيقاعه فيقل فيه الصخب الذى ألفناه فى شعر هؤلاء الكبار»[١] .

ولكنه ينفى أن يكون هذا الشعر «مفتقداً لطابع الفن » . . ولكنا نريد أن نؤكد اقترابه من تلك اللغة التى أخذت تتضح خصائصها بالتدريج فى ظل المجتمع الإسلامى حتى اكتملت لها صورتها المستقلة ، كما نعهدها فيما تنقله الكتب من أحاديث الناس ومحاوراتهم وقصصهم وأسمارهم ، وفيما يكتب به المؤرخون والأدباء والمؤلفون من أساليب »[٢] .

لكن ما النتائج التى ترتبت على البساطة فى التعبير عند العذريين ؟ يقول الدكتور القط : «وقد نتج من تلك البساطة وهذا الوضوح — اللغويين — أو صاحبهما — بساطة ووضوح فى الصورة الشعرية ذاتها . فالشاعر يعبر — فى الأغلب — تعبيراً تلقائياً بلا محاولة للإبداع أو « التفنن » معتمداً على حرارة العاطفة ، وإيحاء الألفاظ المرتبطة بالمشاعر والانفعالات . ويلاحظ الدارس أن الشعر العذرى قليل الاحتفال بالتشبيهات والمجازات التى كثيراً ما يستعين بها الشعراء فى « تركيب » الصورة الشعرية »[٣] .

ويتسم ذلك الشعر الذى لايحتفل بالصـورة الشعرية ، بحشد من الألفاظ المعبـرة عن المشاعر والانفعالات [٤] ، وبناء العبارة كما سبق أن ذكرنا على نحو بسيط واضح[٥] والإكثار من صيغ الندبة والنداء [٦] ، والتكرار ، وهو تكرار ممهد للقافية ، أو تكرار عادى ، أو تكرار يتخذ صيغة « الصيغة الشعرية »[٧] «أما التكرار الذى يتخذ صورة « الصيغة

---

(١) المرجع نفسه ص ١٤١ ، ١٤٢ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٤٢ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٤٣ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٤٤ .
(٥) المرجع نفسه ص ١٤١ .
(٦) المرجع نفسه ص ١٤٥ .
(٧) المرجع نفسه ص ١٥٦ .

الشعرية ، فيعتمد على ترديد أدوات النداء والاستفهام والتمنى والقسم . مما يعكس الحركة النفسية الداخليّة لدى الشاعر وإطلالها على عالمه الخارجى المحدود ، كما يعتمد على ابتداء الأشطار والأبيات بصيغة مكررة لتأكيد الإحساس أو امتداد الحب على مدى الزمن » [١] ويضرب أمثلة كثيرة لهذا الأسلوب وغيره من أساليبهم الفنية .

ولاينسى أن يصور طبيعة التجربة العذرية وما تفرضه من أدوات كالتساؤل الذى لا ينتظر إجابة عليه . يقول : « ولما كانت التجربة العاطفية عند الشاعر العذرى تجربة داخلية فى المقام الأول ، وكان الاتصال بينه وبين العالم الخارجى معدوماً أو كالمعدوم . فإن الشاعر يلجأ إلى « التساؤل » الذى يوجهه الشاعر إلى نفسه أحياناً ، أو إلى الناس ، أو إلى صاحبته أحياناً أخرى دون أن ينتظر منهم جواباً لهذا يعقب الشاعر السؤال بجواب أو تقرير يمثل تلك الحركة النفسية الداخلية المنطوية على الحيرة والدهشة والقلق » [٢]

أما عن خيال العذريين فيصفهم بأنهم ليسوا من ذوى الخيال الخلاق فيقول : « ولم يكن الشعراء العذريون من ذوى الخيال الخلاق ، ولا من القادرين على إبداع الصور الشعرية المركبة أو ابتعاث كل كوامن اللغة وطاقاتها ، ولكن فطرتهم الشعرية وعواطفهم الصادقة كانت تهديهم فى كثير من الأحيان إلى صور تحمل كثيراً من الحس المرهف أو الرقة البالغة أو البصيرة النافذة ، وكأنها ومضات تنقدح فى خاطر الشاعر ثم تشرق فى بيت أو بيتين أو بضعة أبيات ثم يعود الشاعر بعدها إلى مستواه المألوف ، وصوره التى لايفتأ قارىء هذا الشعر يصادفها فى قصيدة أو أخرى » [٣] .

ويعود فى نهاية حديثه عن العذريين إلى تلخيص ، أو إجمال ما فصله بالشواهد الشعرية الغزيرة ، موضحاً دورهم فى الشعر العربى وتفردهم ، وسمات شعرهم الفنية [٤] .

(١) المرجع نفسه ص ١٥٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٦٢ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٦٤ .
(٤) أنظر المرجع نفسه ص ١٦٨ – ١٧٠ .

الغزل الحضرى

وفى دراسته للغزل الحضرى يمضى الدكتور عبد القادر القط لتصحيح آراء سابقة حول عمر وأضرابه ممن عرفوا بأصحاب الغزل المادى أو الصريح فيعلن أن عمر بن أبى ربيعة لم يكن مادياً ولاحسياً فى غزله ، مخالفاً بذلك آراء كثير من الدارسين الجادين قبله . فيقول : « على أننا لو أمعنا النظر فى تلك القصائد لما وجدنا بها تلك النزعة الحسية التى يشير إليها كثير من الدارسين ، إذا لم نرد بالحسية مجرد المقابلة بين العواطف المجردة عند العذريين ، والإشارات العابرة إلى محاسن المرأة أو لقائها ، بل الوصف الحسى المفصل للجمال الجسدى والمتع والشهوات .

ويدرك من يمعن النظر فى هذه القصائد أن غاية الشاعر الأولى كانت غاية فنية ، يقصد بها أن يفلح فى رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق ، والمزورة المشدودة بين الحب والوجل . وذلك الحوار « الدرامى » القريب أحياناً من لغة الحياة ، أو لغة النساء ، المفصح أحياناً عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة . ولم يكن هم الشاعر أن يصف متعة أو يتحدث عن شهواته ، أو يصف محاسن صاحبته وصفاً تفصيلياً « حسيا » يمكن من أجله أن تطلق عليه هذه الصفة .

فالقصيدة تنتهى — فى أغلب الأحيان — بالإشارة إلى متعة حسية يسيرة لا تتناسب مع الجهد الذى صوره الشاعر قبل اللقاء ، وكأنما كان هدف الشاعر أن يصور هذا الجهد .وذلك الاحتيال للقاء بكل مـا يحملانه من لحظات نفسية ، فإذا انتهى إلى اللقاء كان حسبه من الحديث عنه مجرد الإشارة أو الرمز . وآية ذلك رائيته التى تتخذ دائماً نموذجاً لتصوير تلك المغامرات تقع فى خمسة وسبعين بيتاً ويمهد فيها الشاعر للقاء بأربعة وثلاثين . ثم يكتفى من الحديث عن هذا اللقاء بقوله :

فبت قرير العين أعطيت حاجتى   أقبـل فاها بالخلاء فأكثر [١]

وهكذا يعتمد الناقد على شعر الشاعر نفسه . ليبين أن الحسية بمعناها المعروف وهو أن « . . . . يلح الشاعر أو الفنان على إبراز الملامح الجسدية المادية الخالصة وتصوير المتع والشهوات تصويراً فيه كثير من التجسيم والتفصيل »[٢] ليست موجودة فى شعر عمر ، وأن غاية عمر لم تكن هذا التصوير الحسى ، بل كانت غايته غاية فنية . بل يشير إلى أن الشاعر كان يتجنب الحديث عن الأمور الحسية عن قصد وعمد ، حتى يجىء تصريحه الموجز غاية الإيجاز فى صورة رمز أو إشارة[٣] .

ويمضى إلى بيان أسلوب عمر فى وصف المرأة ، وهو وصف موجز ، لا يخالف الأوصاف الشائعة فى الشعر المعاصر له ، مما يدل على أن ذلك الوصف لم يكن همه الأول ،ومما يدل على أنه لا يمثل سمة يمكن أن توصف بأنها حسية . بل يغلب عليه التقليد[٤] . ويوضح لنا تلك السمة من شعر عمر بقوله : « . . وكل ما نصادفه فى مثل هذه الأبيات كنايات ورموز يبدو تلطف الشاعر فيها واضحاً حتى لا يغرق فى وصف حسى لم يكن من قصده « الفنى » أن يغرق فيه . وهو لهذا حين يصف محاسن المرأة ، يبدو

---

(١) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ١٧٤ ، ١٧٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٧٤ .
(٣) أنظر المرجع نفسه ص ١٧٤ — ١٧٦ .
(٤) أنظر المرجع نفسه ص ١٧٨ .

كأنه يقضى « واجب » التقليد الفنى الذى يقتضى فى مثل هذا المقام أن يلم الشاعر بشىء من الوصف .

ولا يكاد عمر يزيد فى وصفه على بضعة أبيات بين سرده القصصى أحياناً ، أو خلال التعبير عن حبه وأشواقه أحياناً أخرى . ووصفه لا يتجاوز تلك القيم الجمالية العامة الشائعة فى ذلك العصر فى تشبيهات يسيرة مألوفة . بالصبح أو الشمس أو القمر . فى البهاء . والكثيب والغصن فى الامتلاء والاستقامة والمرونة ، أو بالأقحوان والخمر حين يتحدث عن الثغور والشفاه . وغير ذلك مما يبدو أنه عند الشاعر جزء متمم لبناء القصيدة الفنى . ولا أدل على ذلك من أن النساء جميعاً فى قصائده على نمط جمالى واحد لا يكاد يختلف . فهن ممتلئات الأرداف ، نحيلات الخصور ، مشرقات الوجوه كعهدنا بهن حتى فى الشعر الجاهلى »[1] بل إن أوصاف عمر للمرأة تمثل اتجاهاً عاماً لوصف المرأة حتى عند العذريين ، مما ينفى صفة الحسية عن أوصاف عمر[2] . ويرجع سيادة هذا الأسلوب فى وصف المرأة إلى أسباب اجتماعية فيقول : « ويبدو أن هذا التوافق فى الوصف بين العذريين وعمر بن أبى ربيعة ، وتكرار صور نمطية بعينها من الجمال ؛ ينبع من طبيعة المجتمع الذى عاش فيه أصحاب الاتجاه العاطفى على اختلاف نزعاتهم . فقد كان هذا المجتمع — كما هو معروف — مجتمعاً « انفصالياً » لا مجال فيه للقاء بين الرجل والمرأة إلا فى داخل الأسرة أو فى مناسبات قصيرة عارضة قد تسوقها المصادفة ؛ أو يحتال لها الرجل أو المرأة على السواء . وفى مثل هذا المجتمع ، لا بد أن يكون تصور الرجل لجمال المرأة مقصوراً — فى الأغلب — على المظهر المادى وحده . وأن يتخذ هذا المظهر صورة نمطية لا تتلون باختلاف الشخصيات والأحوال . فما دام الرجل لا يصاحب المرأة مصاحبة ممتدة ، وفى أحوال ولحظات مختلفة ، فإن تصوره لجمالها لا بد أن يظل تصوراً مادياً مطلقاً لا تتصل به من المعانى

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧٨ وانظر حديثه عن تقليدية وصفه للمرأة ص ١٧٨ — ١٨٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٨٢ — ١٨٣ .

النفسية والأحاسيس الشخصية والتجاوب الوجدانى والفكرى ما يمزج بين الملامح المادية لامرأة ما ، وشخصيتها وعلاقة الرجل بها وإحساسه بكيانها كشخصية إنسانية متكاملة الوجود . وهكذا يظل الفم — كل فم لكل امرأة جميلة — كالأقحوان المنور ، والعينان كعيون الجآزر ، والوجه كالبدر أو الشمس . والقوام نصفين : أعلاه كالغصن اللدن . وأسفله كالكثيب المهيل . ذلك لأنه لكي يكون لكل فم جماله الخاص . لا بد أن يكون له و« جوده » الخاص . وأن يحس به الشاعر إحساساً فردياً متميزاً نابعاً من شخصية المرأة وطبيعة العلاقة بينه وبينها . ويمكن أن يتجاوز إحساس الشاعر به هذا المظهر الجسدى ليرى فيه معانى من العذوبة أو الإنسانية أو التعاطف أو الفكر أو الأسلوب الخاص فى الحديث . . . الخ »[1] .

وبعد أن يوضح الأسباب الاجتماعية التى حالت دون أن يجد الشاعر فى الصورة الجسدية الخاصة . أو النفسية الخاصة صورة حميمة متميزة لتلك المرأة التى يهواها . مما جعله يصورها بتلك الصورة النمطية الشائعة . ينتهى إلى القول : « ومن هنا كان هذا الوصف المادى لمظاهر الجمال انعكاساً لأوضاع اجتماعية وليس نزعة « حسية » عند عمر تقابل النزعة النفسية أو « الروحية » عند العذريين . والحق أنه لم يكن هناك « تقابل » ، أو « مفارقة » حاسمة بين العذريين وعمر بن أبى ربيعة ونظرائه . صحيح أن هناك وجوه خلاف جوهرية بين النزعتين ولكن بينهما مع ذلك « تداخلا » من جانب النزعة العمرية على الأقل »[2] .

ويوضح كيف عرف عمر بالقلق الذى جعله دائم التنقل بين النساء ، وهو قلق يصور موقف العربى فى تلك المرحلة الحضارية ، موزعاً بين نمطين من أنماط الحضارة والسلوك[3] .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٨٣ ، ١٨٤ وانظر تكملة لحديثه عن هذا الموضوع ص ١٨٤ من المرجع نفسه .

(٢) المرجع نفسه ص ١٨٥ .

(٣) أنظر المرجع نفسه ص ١٨٥ لترى مزيداً من التفصيل عن ذلك .

ويمضى إلى أبعد من ذلك فيرى تداخلا بين شعر عمر وشعر العذريين حتى لتختلط بعض أشعاره بأشعارهم[١] وهو هنا يكشف عن جانب من شعر عمر لم يلتفت إليه الباحثون من قبل وهى الأشعار التى يصور فيها عمر هواه ، على طريقة العذريين ، كما يبدو فى تلك الأشعار عاشقاً ومعشوقاً ، على خلاف الصورة المعروفة عنه لدى الدارسين ، وهو أنه كان معشوقاً لا عاشقاً فيقدم عدداً من النماذج الشعرية تصور ذلك الاتجاه عنده مثل قوله :

ألا فاعلمى ، أنّا أشد صبابة … وأصدق عند البين من غيرنا عهدَا
غداً يكثر الباكون مِنّا ومنكم … وتزدادُ دارى مِنْ دياركم بعدَا
فإن تصرمينى ، لا أرى الدهر قُرّةً … لعينى ، ولا ألقى سروراً ولا سعدا
وإن شئت ، حرّمت النساء سواكم … وإن شئت لم أطعم نقاخا ولا بردا[٢]

ويستشهد بقوله أيضاً مصوراً الحب كأنه القدر المحتوم ، كما يفعل العذريون :

قضى منشر الموتى عَلَىَّ قضيّة … بحبك ، لم أملك ولم آتها عَمْدَا
فليس لقرب بعد قرْبك لَذّةٌ … ولست أرى نأيا ،سوى نأْيكم ،بُعْدَا
أَحَبُّ الأُولى يأتون مِنْ نحو أرضها … إلىّ ،من الركبان ، أقربُهُم عهدا
فما نلتقى من بعد يأْس وهجرة … وصدع النّوى ، إلا وجدت لها بردا
على كبدقد كاد يبدى بها النوى … صدوعا ،وبعض الناس يحسبنى جَلْدَا[٣]

وقوله :

ولقد قلت ، إذ تطاول هجرى : … ربّ لا صبر لى على هجر هند

---

(١) أنظر المرجع نفسه ص ١٨٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٨٦ ، ١٨٧ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٨٧ .

ربّ قد شفنى وأوهن عظمى ... وبرانى وزادنى فوق جهدى
ربّ حملتنى من الحب ثقلا ... ربّ ، لا صبر لى ، ولا عَزْم عندى
ربّ علقتها تجدّد هجرى ... ذاك واللهِ ، من شقاوة جَدِّى
ليس حبى لها ببدعة أمر ... قد أحب الرجال قبلى وبعدى
جعل الله من أحب سواكم ... من جميع الأَنام ،نفسك يفدى(١)

بل يمتد التشابه لا إلى الموضوع وحده ، ولكن إلى الصياغة نفسها ، كالتكرار ، وورود صيغ النداء والتعجب مقرونة بالتعبير عن الوجد والإشارة إلى العاذلين [٢] . وهنا يضع الدكتور عبد القادر القط ، الشاعر عمر بن أبى ربيعة فى موضعه الصحيح إذ يقول : « ولسنا نريد بهذه النماذج أن نثبت أن عمر بن أبى ربيعة كان شاعراً عذرياً ، ولا أن ننكر ما ذكره الدارسون عنه من ميله إلى اللهو وتصويره للجانب المادى فى الحب ، ولكنا نريد أن تكتمل صورته من خلال دراستنا لشعره غير متأثرين بما يروى عن سلوكه وحياته . ولا محملين إشاراته فى نهاية وصفه لمغامراته أكثر مما تحتمل ، ولا مقابلين بينه — بالضرورة — وبين الشعراء العذريين ، وكأن الاتجاهين طرفا نقيض . فالحق أن عمر ابن أبى ربيعة يمكن — كما ذكرنا — أن يكون الجانب المدنى فى شعر ذلك العصر للتعبير عن روح تلك النقلة الحضارية الخطيرة وما أحدثته فى روح العربى من حيرة وقلق» [٣].

ويفسر تفسيراً حضارياً علاقة الرجل والمرأة فى ذلك المجتمع فيقول : « كان عمر يتنقل بين النساء لأنه يعيش فى مجتمع متحضر وهو مع ذلك مجتمع « انفصالى » فى الوقت نفسه . ومن هذا التناقض بين هاتين الطبيعتين كان لا بد أن ينشأ صراع فى نفوس الشباب من ذوى الجاه والمال ممن يريدون أن يحيوا حياة حضرية كاملة » .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٨٧ ، ١٨٨ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٨٨ ، ١٨٩ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٩١ .

ولاشك أن وجود المرأة وقيام صلة ما بين الجنسين من أهم مظاهر هذا التكامل . ولم تكن هناك وسيلة لقيام هذه الصلة إلا بتلك اللقاءات العارضة أو التى يحتال لها الشباب احتيالا فى مواسم الحج أحياناً ، أو فى حياتهم العادية أحياناً أخرى ، كلما سنحت الفرصة وغفل الرقباء . ولهذا لم يكن غريباً أن يجمع فتى كعمر بن أبى ربيعة بين حديثه اللاهى عن النساء ، وتعبيره العذرى عن عاطفة الحب . فلم يكن هذا السعى وراء النساء نابعاً من « تكوين » نفسى خاص ، أو فلسفة واضحة تغلب المتعة الحسية على المتعة النفسية ، ولكنه كان جانباً من جوانب الحياة عند الشاعر لا يناقض إحساسه بالمعانى النفسية والحب الصادق . وأغلب الظن أنه كان يجد من الشوق المخلص للقاء من يسعى إليها ماكان يجده الشاعر العذرى فى تطلعه إلى لقاء صاحبته . وعمر شاعر يعبر عن هذه الحياة بوجهيها المتكاملين ، شعور صادق بالحب ، ومحاولات للقاء تخلع عليها النساء طابعاً خاصاً تبدو معه على شىء من التحلل « والمادية » وإن لم تكن لامتحللة ولا مادية بالمعنى الصحيح » [١] .

ويبين الدكتور القط أن الموقف تجاه المرأة من أمثال عمر كان يماثله موقف آخر عند المرأة المتحضرة فى ذلك المجتمع : « فقد كانت تلك الطائفة من النساء ذوات المكانة أو « الثقافة » يردن أن يحققن لأنفسهن شيئاً من المكانة الاجتماعية فى نطاق ما يسمح به ذلك المجتمع الانفصالى . ولم يكن هناك ما هو أنسب من أن يربطن أسبابهن بسبب فتى من فتيان قريش وشاعر مرموق يلهج الناس بشعره ويتغنى به المغنون . فأمثال عمر فى ذلك المجتمع كانوا عند هؤلاء النساء كنجوم المسرح والسينما والتلفزيون فى هذا العصر ، موضع الإعجاب من ناحية ووسيلة شهرة من ناحية أخرى » [٢] .

ويذهب إلى تأييد ذلك الرأى بقوله : « ولعل مما يؤيد هذا الرأى أن كثيراً مما يصور عمر من مغامرات لا يقتصر على صاحبته وحدها ، بل

---

(١) ، (٢) المرجع نفسه ص ١٩٢ .

تسهم فى إعداد اللقاء أو تشارك فى مجلسه حين يتم اللقاء نساء أخريات من صديقات تلك التى جاء يزورها الشاعر ، وكأن الأمر يأخذ لديهن صورة «مغامرة اجتماعية» طريفة »[1] .

ويعلق على لقاءات عمر بالنساء مجتمعات أو بالواحدة المنفردة ويبين أنه كان أمراً طبيعياً فى مثل ذلك المجتمع بقوله : « ولم يكن حديث عمر إذن عن مغامراته تلك حديث شاب مفتون بنفسه نقض تقاليد الغزل فى الشعر — كما يرى أغلب الدارسين — وإنما كان مثالا لشباب كثيرين يحبون أحياناً حباً صادقاً ، ويلهون أحياناً لهواً بريئاً أو غير برىء ، ويتحدثون عن ذلك كله فيما بينهم أو يصورونه شعراً إذا كانوا شعراء كعمر ممثلين بذلك طبيعة الحياة فى مجتمع حضرى . ولسنا فى حاجة إلى أن نلتمس كثيراً من الأسباب لظهور عمر أو غيره من الشعراء ، فى التطور الحضارى والفنى ، وإن كان لهذا التطور أثره فى ذلك بلا شك ، فإنه — كما نرى — من طبيعة الأشياء ، فى مثل تلك المجتمعات الحضرية . التى لا يتاح فيها لقاء الجنسين على نحو مشروع »[2] .

ويمضى عارضاً لرأيين حول عمر أحدهما رأى أستاذنا الدكتور شوقى ضيف والآخر رأى الدكتور شكرى فيصل الذى يتفق معه[3] ثم يعلق عليهما بقوله : « ولسنا ننكر وجود هذه الحقائق فى شعر عمر ، لكنا نرى أن فى تصويرها على هذا النحو ، وكأنها الجانب الأوحد للصورة ؛ وعلى أنها تمثل شذوذاً نفسياً عند الشاعر ، شيئاً غير قليل من المبالغة » .

فالحق أن الحديث عن تلك اللقاءات كان شيئاً مألوفاً ، حتى عند العذريين أنفسهم ، إذا ما أتيح لهم على هذا النحو ، وقد نجد عندهم — على اختلاف فى الدرجة مما نجده عند عمر من إعجاب بنفسه أو تصوير لإعجاب النساء به ، يقول جميل مثلا :

---

(١) المرجع نفسه ص ١٩٢ ، ١٩٣ وانظر ص ١٩٤ — ١٩٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٩٥ ، ١٩٦ .
(٣) أنظر المرجع نفسه ص ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ .

بينما هن بالأراك معـــاً إذ بدا راكب على جمله
فتأطرن ثم قلن لهــــا أكرميه ، حييت فى نزله
فظللنـــا بنعمة واتكأنـــا وشربنا الحلال من قلله [١]

ويعقب على ما يسوقه من أمثلة التشابه بين جميل وعمر وهو تشابه فى غاية الوضوح ، بقوله «ولسنا نريد أن نخلط بين هذين الاتجاهين أو نتجاهل الفروق الواضحة بينهما فى موقف الشاعر العام من التجربة العاطفية وتصويره لها ، بل نريد أن نؤكد أن أمثال هذه الأحاديث فى مجتمع كذلك المجتمع كانت شيئاً مألوفاً ، لأن اللقاء نفسه لم يكن شيئاً يمكن أن يغفله الشاعر أو يصوره دون «إعجاب» بنفسه إذا استطاع أن يصل إلى ما يريد برغم التقاليد والرقباء»[٢] .

ويضرب أمثلة لما يعتبره الوجه الآخر اشكوى المرأة لحبه ، وشكواه كذلك من معاناة حبها ، مما يدل على أنه حب متبادل ، وليس حباً تبذله المرأة وحدها بينما يدل عليها عمر . ومن تلك الأمثلة التى يسوقها دليلا على ذلك الحب المتبادل بين الشاعر وصاحبته قوله : —

بنفسى من أشتكى حُبَّه ومن إن شكا الحب لم يكذبِ
ومن إن تَسَخَّطَ أعتبته وإنْ يرنى ساخطا ، يُعْتِبِ
ومن لا أُبالى رضا غيْرِه إذا هو سُرَّ ، ولم يغضب
ومن لا يطيع بنا أهله ومن قد عصيت له أقربى
ومن لو نهانى ، من حُبِّهِ ، عن الماء ، عطشانَ ، لم أشْرَبِ
ومن لا سلاح له يتّقى وإن هُوَ نُوزِلَ ؛ لم يُغْلَبِ [٣]

(١) المرجع نفسه ص ١٩٨ وانظر أمثلة أخرى لجميل تشبه أشعاراً لعمر ص ١٩٩ — ٢٠٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٠٠ — ٢٠١ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٠١ وانظر الأمثلة الأخرى التى يسوقها لهذا الحب المشترك ص ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

على أية حال نظر الدكتور القط إلى شعر عمر فى ضوء مجتمعه ، وفى ضوء الغزل المعاصر له ، وبين أن عمر كان ممثلا لمجتمعه وعصره فى جانب من جوانب الحياة وهى العلاقة بين الرجل والمرأة . وينكر آراء لطه حسين، ولغيره ويعرض لآراء أخرى لباحثين آخرين فى خلال تلك الدراسة الشاقة العميقة ، التى لم تنخدع بما قال القدماء ، ولم ترض بكل ما قاله المحدثون متأثرين بهم ، معتمداً على شعر الشاعر والنظرة الصادقة الواعية إلى عصره .

* * *

ويتعرض الأحوص لمثل ما تعرض له عمر من فهم يعتمد على ما قال القدماء دون نظر إلى شعره ، فيأتى الدكتور عبد القادر القط ، ليعتمد على شعر الشاعر ويبين خصائصه الفنية ، ويربطه بشعر المجنون أو جميل أو ابن الدمينة : لينفى عنه صفة الحسية ، حيث يقول :

وإنى ليدعونى هوى أم جعفـــر ... وجاراتها من ساعة فأجيب
وإنى لآتى البيت ما إن أحبــه ... وأكثر هجر البيت وهو حبيب
تطيب لى الدنيا مراراً ، وإنها ... لتخبث حتى ما تكاد تطيب
وإنى إذا مـــا جئتكم متهـــللا ... بدا منكم وجه على قطـــوب
وأغضى على أشياء منكم تسوؤنى ... وأدعى إلى ما سرّكم فأجيب
وأحبِسُ عنكِ النفس والنفس صبّةٌ ... بقربك ، والممشى إليكِ قريب
وما زلت من ذكراكِ حتى كأننى ... أُمَيْمُ ، بأفياء الديار سليب
أبثك ما ألقى ، وفى النفس حاجةٌ ... لها بين جلدى والعظام دبيب
هبينى امرَأً إمّا بريئا ظلمته ... وإمّا مسيئا مذنبا ، فيتوب
فلا تتركى نفسى شعاعاً فإنها ... من الحزن قد كادت عليك تذوب
لك الله ، إنى واصل ما وصلتنى ... ومثنٍ بما أوليتنى ومثيب
وآخذ ما أعطيت عفوا ، وإننى ... لأزور عما تكرهين .. هيوب [1]

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

وإذا كانت هذه القصيدة تنسب للمجنون والأحوص معاً ، مع ميل صاحب الأغانى إلى أنها أشبه بشعر الأحوص ، فإن فى شعر الأحوص الذى لا شك فى نسبته إليه ، ما يدل على الاتجاه العذرى عنده : كقوله :

أفى كل يوم حَبَّةُ القَلْبِ تُقْرَعُ ... وعينى لبين من ذوى الود ،تدمع ؟
أبالجد أنى مُبْتَلىً كلَّ ساعةٍ ... بِهَمٍّ ، له لوعاتُ حُزْنٍ تَطَلَّعُ ؟
إذا ذهبت عَنِّى غواش لعَبْرَةٍ ... أظلّ لأخرى بعدها أتوقع
فلا النفس من تهمامها مستريحة ... ولا بالذى يأتى من الدهر تقنع
وهاج لى الشوقَ القديمَ حمامَةٌ ... على الأيك ، بين القريتين تفجَّعُ
مطوّقة تدعو هديلا ، وتحتها ... له فننٌ ، ذو نضرةٍ يتزعزع
وما شجوها كالشجو منى ولا الذى ... إذا جزعت مثلُ الذى منه أجزع
فقلت لها : لو كنت صادقة الهوى ... صنعت كما أصبحتُ للشوق أصنع
ولكن كتمت الوجد إلا ترنما ... أطاع له منى فؤادٌ مُرَوَّع
وما يستوى باك لشجو ، وطائر ... سوى أنه يدعو بصوت ، وتسجع
بلى أنا مما قد بدا منك فاعلمى ... أَصَبُّ ، بعيدا منك قلبا وأَوْجَعُ
ولو أنّ ما أعنى به كان فى الذى ... يؤمّل فى معروفه اليوم مطمع
ولكننى وُكِّلْتُ من كل باخل ... علىّ بما أعنى به وأَمْنَعُ
أجدَّكَ ، لا تنسى سعاد ، وذكرها ... فيرق دمعُ العين منك ، فتهجع !
طربْتَ ، فما ينفك يحزنك الهوى ... مُوَدِّعُ بين راحِلٌ ، ومُوَدَّعُ
أبى قلبها الا بعادا او قسوة ... ومال إليها وُدُّ قلبك أجمع
أفق أيها المرء الذى بهمومه ... إلى الظاعن النائى المحلّة ينزع
فما كل ما أمّلتهُ ، أنت مدرك ... ولا كل ما حاذرته عنك يدفع

ولا كل ذى حرص يزاد بحرصه ولا كل راج نفعَهُ المرءُ ينفع
فابدا إذا استخبرتُ عمدا بغيرها ليخفى حديثى ، والمخادع يخدع
وأخفى ، إذا استخبرت ، أشياء كارها
وفى النفس حاجات إليك تطلَّعُ
فسرك عندى فى الفؤاد مكتم تضمَّنَهُ منى ضمير ، وأضلع [١]

ويعقب الناقد عليها بقوله : « والحق أنى لم أعثر فى ديوان الأحوص على غزل يمكن أن يكون صورة لحياته اللاهية ، أو يمكن أن يبرر نسبته إلى النزعة الحسية أحياناً ، أو الفجور أحياناً ، كما رأينا عند بعض الدارسين »[٢]

ويمضى إلى ذكر الشاعر الثالث الذى ينسب إلى الغزل الحضرى وهو « العرجى » ، ويبين التشابه بين أسلوبه فى نظم غزله ، وبين أسلوب عمر بن أبى ربيعة — وهو ما شهد به أبو الفرج الأصبهانى [٣] ، ولكنه يضيف إلى ذلك رأياً جديداً وهو أن أسلوب الأحوص الفارس الشاعر يخالف أسلوب عمر فيقول : « والحق أن هذا الخلاف يتضح فى أسلوب العرجى أكثر مما يتضح فى طبيعة التجربة عنده . فأسلوبه أكثر صقلا وتماسكاً ، وأقل إلحاحاً على محاكاة الحوار النسائى « العادى » الذى خلع على شعر عمر ما عرف به من ليونه و « ظرف » . وهو لا يضحى باستقصاء الصورة الشعرية — مثلما يفعل عمر — فى سبيل تحقيق هذا الحوار بل يرسم صوره بكثير من العناية والحذق »[٤] .

ويننى عن العرجى الحسية التى سبق أن نفاها عن عمر ، قائلا « ولعلنا نلاحظ حرص الشاعر — أول ما يحرص — على تصوير ما يكتنف محاولة

---

(١) أنظر القصيدة ، المرجع نفسه ص ٢٠٩ — ٢١١ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢١١ .
(٣) الأغانى ج ١ ، مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية ص ٣٨٧ .
(٤) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٢١١ وانظر حديثه عن تجربته التى تخالف تجربة عمر فى الأسلوب وتتفق معها فى الموضوع والاتجاه ص ٢١١ ، ٢١٢ .

الوصول من أحاسيس ، وعلى ما ينتهى إليه اللقاء من سمر أكثر من ميله إلى التعبير عن المتع الحسية ، فليس فى الأبيات إلا « إشارة » واحدة إلى الرغبة والاشتهاء فى بيته : « أبدين لى أعينا نجلا » . [١] ثم يورد ما يؤكد أن الشاعر يتبادل عاطفة الهوى مع المرأة التى تهواه وليس الحب من جانب المرأة وحدها [٢] .

ويعود إلى دراسة فنية لشعر عمر تبين بالتفصيل خصائص شعره ، وتصور جانبين من جوانب الغزل عنده ، فهو فى الجانب من غزله الذى يصور فيه مشاعره ومشاعر المرأة على أسلوب العذريين يقترب اقتراباً شديداً من أسلوبهم ، أما تصويره للأطلال فيتمثل فى وصف موجز لايتجاوز — فى الغالب — أربعة أبيات . يكون فيها مقلداً ، لا يخفى أثر تقليده ، ولكن الناقد بقراءته الواعية يدرك أن عمر — وهو الشاعر الحضرى البعيد عن حياة الصحراء —[٣] يتخذ من الأطلال : « مفتاحاً » للحال النفسية الغالبة على القصيدة . فالشاعر لا يلح على وصف الأطلال ، ولا يجهد نفسه ليتذكر فى وصفها صوراً جديدة ، ولكنه يربطها ربطاً سريعاً بالمرأة ، ولا يلبث بعد بيتين أو ثلاثة أن يتركها لينتقل إلى حديث عاطفى محوره ذكريات من الماضى يختلط فيها الحب الصادق والعشق العذرى ، بمشاهد من سمر الشاعر ومتعته بصحبة جميلة ، وكأن الأطلال المادية ليست إلا مدخلا لحديث عن « طلل نفسى » تقوم المرأة الهاجرة أو النائية فيه مقام الدار ، ويرمز فيه الخراب والوحشة إلى العلاقات المنبتة والحب المفقود .

ولا تكاد تخلو قصيدة من تلك القصائد جميعها من هذاالشعور الغالب بالفقد على اختلاف أسبابه . من رحيل لابد منه ، أو غيرة تنتهى بالقطيعة ، أو بخل يضيق به الشاعر فينتهى إلى اليأس ، أو خوف من قالة السوء واتقاء لما يجرح العرض »[٤] .

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ص ٢١٤ .
(٣) أنظر المرجع نفسه ص ٢١٨ ، ٢١٩ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢١٩ .

ثم يعود إلى تذكيرنا بأن جوانب من تعبيره عن تجربة الحب الممزوج بالفقد والفشل ، قد تتجاوز التجربة الخاصّة لدى الشاعر ، لتصبح رمزاً لأمور أخرى تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية فى الحجاز موطن الشاعر فيقول : « ويبدو لنا هذا المزج المتكرر بين الحب ، والفقد والفشل والخصومة يعبر — إلى جانب تعبيره عن جانب خاص من تجربة الحب — عن مشاعر كامنة فى نفس الشاعر وفى البيئة التى كان يعيش فيها تتجاوز تلك التجربة الفردية . فقد أصابت الحجاز — منذ مقتل عثمان — محن قاسية كثيرة ، من حروب وفتن ، وبطش من جانب الأمويين ، كموقعة الجمل ، وصفين ، والحرة ، وكربلاء ، وحصار مكة أيام الزبيريين ، طبعت حياة الحجازيين بطابع من الحزن العميق ، والشعور بالفجيعة لفقد من أودت بهم تلك الحروب والفتن ، حتى لقد شاع بينهم حينذاك فن خاص من فنون الغناء هو فن « النوح » يؤديه كبار المغنين والمغنيات ، ويعبرون فيه عن هذا الشجن العميق الذى كانت تنطوى عليه نفوس الحجازيين من رجال ونسوة على السواء »[1] .

وهكذا يربط الناقد بين شعر عمر وبين الظروف السياسية والاجتماعية فى مجتمعه ، مما يجعل لذلك الشعر وجهاً آخر قد لا يخطر على البال [2] ، كما يربط بين الشعر العذرى وبين تلك

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٢٤ — ٢٢٥ ويستشهد بنص من كتاب الأغانى أنظر المرجع نفسه ص ٢٢٥ .

(٢) أنظر حديث الأربعاء حـ ١ الطبعة الثانية عشرة، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٦ ص ٢٧٢ حيث يدرك بأن الغزل الحسى كان رد فعل للحرمان من المشاركة السياسية ، فيقول فى معرض حديثه عن يزيد بن الطثرية : « ولنلاحظ قبل كل شىء أننا لسنا بإزاء شاعر من أشراف مكة أو المدينة من أولئك الذين لجأوا إلى الغزل واللهو ، حين حالت السياسة بينهم وبين الجد والعمل » ، ولكنه يعود إلى إنكار أية صلة بين شعر عمر وبين السياسة ، فيقول فى المرجع نفسه ص ٢٩٧ : « لا تلتمس فى شعر عمر بن أبى ربيعة وصفاً للحياة السياسية الأموية » ، وكأنه يصور مجرد رد فعل عمر ومن فى مثل طبقته من الحرمان من السياسة بالانغماس فى اللهو .

العوامل مما يجعل الفنيين الغزليين ، وإن بدا فى الظاهر اختلافهما ، يمكن ردهما إلى تلك العوامل نفسها . فيقول : « وقد تجلت آثار هذا الحزن فى شعر العذريين لوعة وشجناً وإحساساً بالفقد والفشل ، وتجلت فى شعر عمر بن أبى ربيعة على هذا النحو العذرى حينا ، وفى صورة من السلوى والاستعلاء واللهو أحياناً أخرى ، وإذا كان للشعر الذى يصور فيه عمر لهوه بواعث من صبوة وشباب مترف ، ومزاج نفسى خاص . فلا شك أن وراءه أيضاً محاولة النسيان هذه الفجائع الأليمة التى ألمت بقومه وبالحجازيين عامة . وليس غريباً حينئذ أن تنتهى كثير من قصائده بالحديث عن الفشل أو الفراق أو أن تتسلل وسط صوره المشرقة لمسات قاتمة لها دلالتها على ما تنطوى عليه نفس الشاعر من حزن دفين يجمع بين الحب والموت » [1] .

ويؤكد ما يذهب إليه من ارتباط اللمسات القاتمة من الحزن فى شعر العذريين وعمر بالحزن العام عند الحجازيين ، ويدلل على ذلك بأنها تجىء عند عمر فى ثنايا فخره بقومه فخراً يتسلل إلى القصيدة بدون مناسبة واضحة [2] . ويورد أمثلة من شعره تدل على ذلك [3] ويشير إلى أن الشاعر يصرح بدافع هذا الفخر ، وأنه نابع من الإحساس بفجيعته فيمن فقدهم ، فيقول :

تقول ابنة البكرين يوم لقيننا	لقد شاب هذا بعدنا وتنكّرا
فمثلُ الذى عاينتُ شيَّبَ لمتى	ومثل الذى أُخفى من الحزن نكّرا
فكم فيهم من سيد قد رزئته	وذى شيبة كالبدر أروع أزهرا
أُولئك هم قومى وَجَدِّكِ لا أرى	لهم شبها فيمن على الأرض معشرا
أَذَبّ وراء المستضيف إذا دعا	وأَضربَ فى يوم الهياج السَّنَوَّرا
وأفضلَ أحلاماً وأعظم نائلا	وأقرب معروفاً وأبعد منكرا

(١) ، (٢) المرجع نفسه ص ٢٢٥ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

وإن أنعموا ثنوا عليه بصالح ولم يتبعوا الاحسان مَنًّا مُكَرَّرا[١]

ويوضح الدكتور القط فى تأن الجانب السياسى فى المجتمع الأموى وما أصاب أهل الحجاز فى عهد الأمويين ، ويبين أن غزل عمر كان فيه معنى الخروج على المجتمع والثورة عليه ، وفيه معنى مواجهة أصحاب السلطان من الأمويين ، مما يجعل المقدمة الطللية لا تصبح مجرد تقليد عنده ، بل لها دلالتها على هذا الجانب السياسى ، فيقول : « وهكذا نرى أن الوقوف على الأطلال لم يكن مجرد تقليد فنى من عمر بن أبى ربيعة للمطالع الجاهلية . بل وجد الشاعر فى هذه المطالع رمزاً يتلاءم مع تجربته العاطفية وما تنطوى عليه من دلالات نفسية وسياسية عامة »[٢] . ويبين الدور الذى لعبه عمر ابن أبى ربيعة فى تجديد القصيدة العربية . فيقول مصوراً هذا التجديد : « على أن عمر قد تجاوز صنيع امرىء القيس إلى شكل جديد اتخذ صوره الظاهرة فى شعره حتى ليمكن أن ينسب إليه مهما تكن أصوله الأولى فى الجاهلية أو الإسلام . ولعل ذلك هو الدور الأساسى الذى قام به عمر فى تجديد القصيدة العربية فى ذلك العصر .

فقد ضمن عمر كثيراً من قصائده ما يشبه القصة القصيرة بما فيها من جو نفسى ، وحدث مادى ، وحوار ، وصراع بين الرهبة والرغبة ، حتى لقد كان من الممكن — لو أوتى الخيال الخالق ، أو جاوز موضوعه المكرر المطروق — أن يشق درباً جديداً فى الشعر العربى ينتهى به إلى أشكال قصصية ودرامية متميزة »[٣] .

ومع أنه يعترف بنمطية الصورة ، ويؤكد تلك النمطية ، التى تبلغ بالشاعر أحياناً إلى الإيجاز المفرط ، إلا أن القصة عنده ، كانت تطول عنده فى بعض القصائد ، يتحقق لها الكثير من عناصر القصة القصيرة وتغدو إضافة جديدة وحقيقية لبناء القصيدة فى ذلك العصر[٤] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٢٩ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٣٣ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٣٧ .
(٤) المرجع نفسه بتصرف ص ٢٣٧ ، ٢٣٨ .

غير أن تجديده الحق يتمثل فضلا عن ذلك الذى سبقت الإشارة إليه فى أمور أخرى . يقول : « على أن التجديد عند الشاعر لا يتمثل فى مجرد إضفاء الطابع القصصى على بعض قصائده ، بل فيما اقتضاه ذلك من « تطويع » للألفاظ والأسلوب لكى يحسن الشاعر سرد الأحداث وإدارة الحوار والتعبير عن لمسات أنثوية تقتضى الاقتراب من لغة الحياة العادية . وعمر — فى خير نماذجه — يفلح فى المزاوجة بين اللحظات النفسية والمادية وتصوير الصراع النفسى وإدارة حوار طويل ، وخلق حركة درامية ، على نحو يمكن أن يعد شيئاً جديداً فى القصيدة العربية ، دون أن يجد عناء فى أن يزاوج بين أسلوب الشعر العربى « الرصين » والاستجابة الطبيعية للقصة وأحداثها وشخصياتها وما بها من حوار»[1] .

ويتعرض للحديث عن موضوعين متصلين اتصالا وثيقاً بشعر عمر ، وهما أثر الغناء على شعره ، وميله إلى الأوزان المجزوءة ، فينكر ما ذهب إليه الدكتور نجيب البهبيتى ، والدكتور شوقى ضيف بهذا الخصوص[2] ثم يقول معلقاً على رأيهما : « وهذه الآراء — فى جملتها وتفصيلها — من المسلمات الشائعة فى دراساتنا الأدبية دون أن نحاول تمحيصها على نحو علمى دقيق . ويبدو أنها قد نبعت من تصور للغناء فى العصر الأموى يقترب إلى حد كبير من بعض غنائنا الحديث الذى يعتمد على الإيقاع السريع واللحن الخفيف ، ويتطلب لوناً من الشعر يلائم طبيعة الإيقاع واللحن . لكننا ، لو تدبرنا كثيراً مما ورد عن الغناء والمغنين فى ذلك العصر ، ندرك أن الغناء فى معظمه كان يميل إلى « التطريب » الشجى والترجيع ومد الصوت ، ورفع العقيرة أكثر من ميله إلى الإيقاع الراقص الخفيف . حتى فى أكثر المجالس مدعاة إلى مثل هذا الإيقاع »[3] . ويستشهد بنص لأبى الفرج الأصفهانى يؤكد ما يقول[4] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٣٩ .

(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٢٤١ - ٢٤٣ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٤٣ .

(٤) المرجع نفسه ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ وانظر الأغانى ج ٧ ص ١٣٢ .

ويمضى إلى القول بأن المغنين كانوا يغنون من الأوزان الطويلة كما يغنون من الأوزان الخفيفة ، بل يرى أن بحر الطويل - وبالاستقراء - كان أحب بحور الشعر العربى إلى المغنين . وذلك لأن المغنى لاينظر إلى الشعر بمقياس شكلى فقط بل ينظر إلى تحقق أشياء أخرى تدفعه إلى اختياره للغناء ، مثل تآلف الحروف ، وتضادها ، ومخارجها وتتابع المدّات والسكنات وتآلف الشكل والمضمون فى صورة فنية متكاملة توحى بالطول أو القصر أو الصعوبة أو السهولة [١] .

ويخالف الدكتور البهبيتى والدكتور شوقى ضيف فى نعت بعض البحور بالطول أو القصر ، إذ يرى أن المتقارب ، والخفيف يدخلان فى عداد البحور الطويلة . ويخالفهما فى موضوع الخفة وأنه لا يرجع إلى الوزن بقدر ما يرجع إلى تركيب العبارة . فيقول : « أما الخفة والسهولة التى يفرق على أساسها الدكتور شوقى ضيف بين البحور فأمر يرجع كما قلنا إلى تركيب موسيقى لايتصل بطبيعة البحر بقدر ما يتصل بطبيعة العبارة ، والصورة الشعرية ، وتركيب الحروف والأصوات وتتابعها فى نسق خاص »[٢] .

ويبين أن المغنين قد غنو « لعمر » من بحر الطويل ، كما غنوا له من الخفيف والكامل ، وهى بحور ليست خفيفة ولاقصيرة ! كما غنوا له من البحور القصيرة ، مما يدل على أن معيار الاختيار لم يكن الطول والقصر من حيث الوزن بل كان معياراً فنياً آخر[٣] . يقول : « والحق أن الاستقراء العام لايدع شكاً فى أن الاختيار كان يخضع لقيم أخرى غير التى نجدها فى ألوان من غنائنا الحديث ، وأن المغنين لم يكن يعنيهم من ذلك طول أو قصر ، أو حتى غرابة ألفاظ أو شيوعها ، بقدر ما كانوا يلتفتون

---

(١) أنظر المرجع نفسه ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ بتصرف .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٤٦ ، ٢٥٠ .

إلى ما يتيح للمغنى المد والترجيع والتطريب الذى يبعث كوامن الحزن فى نفوس أهل الحجاز حيث شاع فن خاص بالنواح» [١] .

ويعتمد على إحصاء يهدم به كل النتائج الخاصة بموضوع الأوزان فى شعر عمر ، وينتهى إلى أن ما قيل فى هذا الموضوع لم يكن صحيحاً [٢] ثم يعلق على ذلك بقوله : «والناظر فى شعر عمر يدرك أنه شعر يصور فى المقام الأول تجربة شعورية حفزت الشاعر إلى القول ولونت القصيدة بطبيعتها من حيث الجزالة أو السهولة ، والطول أو القصر ، وذيوع الألفاظ أو ندرتها ، وجلال الموسيقى أو رقتها ، وغير ذلك مما يدخل فى تكوين الصورة الشعرية فى القصيدة أو المقطوعة ، ويدرك الدارس أن الملحنين والمغنين لم يكونوا ينتقون دائماً من شعر الشاعر «أسهله» ، أو «أقصره» ، أو «أخفه» ، بل كان كل منهم يختار ما يرى أنه أنسب للحنه وصوته

ولا جدال فى أن الشعر قد تأثر بالغناء ، كما تأثر الغناء بالشعر ، لكن فى تلك الحدود التى تخلق عند الشاعر حساً عاماً «بموسيقى العصر» دون أن تؤثر تأثيراً مباشراً فى صور الشعر وأساليبه وموسيقاه» [٣] .

وفى دراسته للصورة فى شعر عمر يرى أنه غلب عليه التقليد ، والبساطة فى تقديم الصورة ، وعدم التلبث عند الصورة الواحدة ، بل هى صور متتابعة تقليدية ولذلك يقول عنه : «على أنا نحس — حتى فى هذه المقطوعات — بأن الشاعر يؤثر «الترسل» والحديث المناسب ، على بناء الصورة الشعرية المركبة التى تعتمد على التشبيه ، والمجاز والتقابل ، وتجمع بين كثير من الظلال والألوان ، وتستغرق اللحظة الشعرية أو المشهد الخارجى ، ولا تكتفى بأن تلم بها إلماماً سريعاً ، ولا شك أنه أكثر ميلا إلى هذا الترسل والانسياب والإلمام السريع فى تلك الصور من الوصف الخارجى التى تجىء مجرد لحظة

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٥٠ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٢٥١ ، ٢٥٢ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٥٢ .

فى سياق الحدث والمغامرة ، وهو لهذا لا يجهد نفسه فى ابتكار شىء جديد ، بل يعتمد اعتماداً كاملا على التقليد ، ويكرر الصورة الواحدة فى كثير من قصائده دون أن يكون فيها أدنى مظهر من مظاهر الإضافة أو التركيب أو محاولة الأصالة »[1] .

والناقد ، مع تلك الملاحظات ، لا ينكر الدور الذى حققه عمر فى عصره ، فيقول : « وإذا كنا لا نجد صوراً شعرية جديدة أو إضافات إلى الصور القديمة عند عمر ، فإننا مع ذلك نحس فى شعره من تجمع تلك الصور التقليدية ، ومن معجمه الخاص ، انسياباً موسيقياً ، ومرونة فى العبارة ، ولفتات إلى بعض الحقائق النفسية الطريفة أو الخافية ، مما أضفى على شعره طابعاً خاصاً بين شعراء الغزل فى عصره ، ووضعه — كما قلنا — فى منزلة وسط بين العذريين وتجاربهم المجردة ، ومعجمهم الشعرى الحافل بالرمز والعاطفة ، والتقليديين بما فى شعرهم من صخب وجزالة مفرطة وبعد — فى أغلب الأحيان — عن الصدق الفنى والنفسى »[2] .

وينسب إلى العذريين ، وإلى شعراء الغزل الحضرى ما حدث من تطور وتجديد ، لأن الشعراء الكبار شغلوا بالمديح أو بالاحتراف ، يقول : « . . . والحق أنه يمكن أن يقال : إن ما تم من تطور وتجديد فى الشعر العربى فى العصر الأموى ، قد تم على يد هؤلاء الغزلين من العذريين وغيرهم كعمر بن أبى ربيعة ومن سلك نهجه ، وإن سائر الشعر فى ذلك العصر — على اختلاف أغراضه — لم يكد يأتى بجديد برغم التفوق الفردى الواضح عند كبار الشعراء المعروفين كالفرزدق ، وجرير والأخطل وغيرهم ، فإن غلبة السياسة والاحتراف على هؤلاء الشعراء — ونستثنى منهم الخوارج وبعض شعراء الهاشميين — قد طبعت شعرهم بشىء غير قليل من التقليد والصور المجلجلة الجوفاء التى تنبىء عن اقتدار فى النظم أو على موهبة كبيرة خنقتها تلك النزعة إلى الاحتراف والتكسب بالشعر ، أو استخدامه على نحو مباشر فى السياسة والخصومات القبلية السائدة حينذاك . . »[3] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٢) ، (٣) المرجع نفسه ص ٢٧١ .

الشعر الأموى بين السياسة والاحتراف والفن

ويبدأ الدكتور القط ببيان أن السياسة فى العصر الجاهلى بمعناها المعروف، لم توجد قط ، فالحياة القبلية تمتزج فيها عواطف الفرد بعواطف قبيلته وإذا كان كيان القبيلة والفرد متكاملين ، فإن القصيدة الجاهلية تتسم بهذا التكامل فلا تخلص للفرد كل الخلوص ولا تنأى بمشاعر الشاعر عن مشاعر الجماعة ، فالقصيدة الجاهلية تمثل مشاعر الفرد والجماعة [١] : «ولم يكن مادرج الدارسون على تسميته «غرض القصيدة الأصلى» إلا تصويراً لمشاركة الفرد فى أمور تلك الجماعة ، المستقلة مشاركة مادية أونفسية».

فالنسيب والوقوف على الأطلال ، ووصف الرحيل والظعائن صور متكاملة لشعور عام بالفقد لم يكن خاصاً بالشاعر وحده بل كان شيئاً من صميم حياة الجماعة نفسها والبطولات والأيام والوقائع لم تكن مجداً للجماعة وحدها بل كانت فخراً ذاتياً لكل فرد من أفرادها لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه ، ووصف انتصاراتها ومفاخرها سواء شارك فيها أم لم يشارك ، كأنها من مقومات وجوده الذاتى .

ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية التى تبدو «متعددة الأغراض» هى فى حقيقتها كيان متكامل فى جانبها النفسى والفنى ، وإن لم يخل الأمر من تقليد نمطى لهذا الطراز الشعرى عند بعض الشعراء أو فى بعض القصائد» [٢]

فالفن الشعرى يصور تلك العلاقة بين الفرد والجماعة ، التى لا تذوب شخصيته فيها كل الذوبان ، ولا تستقل عنها كل الاستقلال .

ومع مجىء الإسلام ، تغير الأمر بالنسبة للانتماء إلى القبيلة ، إذ أصبح هناك كيان لدولة إسلامية ، تمتزج فيه العقيدة بالنظام السياسى ، والاجتماعى ، وارتبطت قضايا السياسة بقضايا العقيدة . ويبين كيف أن تخلص الفرد من

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٧٣ ، ٢٧٤ .
(٢) المرجع نفسه ٢٧٤ .

الانتماء القبلي لم يتم بصورة كاملة ولانهائية ويتضح هذا من المعركة الشعرية التي دارت بين شعراء الرسول صلى الله عليه وسلم ، وبين شعراء مكة المشركين ، فقد اعتمد الهجاء الذي كان ثمرة لها على عدة أمور تنتمي — في الغالب — إلى القيم الجاهلية (١) .

ويعلق على ذلك بقوله : « وقد ظن كثير من القبائل التي دخلت الإسلام في أول الأمر أن الإسلام ليس إلا مجرد عقيدة آمنوا بها والتفوا حولها في حياة الرسول ، وأنهم في حل بعد وفاته من أن يعودوا سيرتهم القبلية الأولى محتفظين بعقيدتهم ، أو متخلين عنها ، ولم يدركوا منذ البداية أن الإسلام عقيدة ونظام اجتماعي وسياسي معاً ، وأن دخولهم في الإسلام كان يعني في الحقيقة ولوجهم أبواب مجتمع جديد ستتحقق له بعد سنوات قلائل كل مقومات الشعب والدولة . لذلك لم يسغ كثير منهم نظام الخلافة بعد موت النبي صلى الله عليه وسلم ، وقيام « حكومة مركزية » تجمع الزكاة وتولى العمال ، وتسوس أمور « الشعب » ، وتكون لها عاصمة تقضى فيها هذه الأمور »(٢) .

ويرى أن الشعر لم يلتزم بالسياسة حقاً إلا بعد مقتل الخليفة عثمان بن عفان ، وما تلا ذلك من ثورات أو فتن ، وحروب ، انقسم العرب فيها إلى شيع وأحزاب تتنافس على السلطة ، ولكل منها فلسفته الخاصة بنظام الحكم .

وحين أصبح معاوية خليفة : كانت هناك عدة أحزاب سياسية أهمها الهاشميون ، والأمويون ، والخوارج ، ثم القرشيون ، الذين مثلهم فيما بعد حزب الزبيريين ، وكان لكل حزب شعراؤه الناطقون باسمه والمدافعون عنه ، والمشككون في حق خصمه في الخلافة ، بل والطاعنون في دينه وعقيدته (٣) .

---

(١) أنظر المرجع السابق بالتفصيل ص ٢٧٣ — ٢٧٦ .
(٢) المرجع السابق ص ٢٧٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٧٦ بتصرف .

ومع ذلك — فكثير من تلك الأحزاب لم يتخلص من الانتماء القبلي القديم وظلوا يفخرون بأنسابهم ، وأيام قبائلهم فى الجاهلية ، ومآثر آبائهم وأجدادهم فى القرى والنجدة والبأس ، ولعل الأمويين كانوا أكثر ميلا إلى هذا الاتجاه .

وكان الهاشميون والخوارج هم من نستطيع أن نعتبر اتجاههم اتجاهاً دينياً لا دنيوياً .

ويبدأ الناقد بالحديث عن الحزب الهاشمى من خلال «الكميت» ويحدد أسلوبه الشعرى فى سمات تمثل الخطابية القائمة على الاستهواء ويضرب أمثلة كثيرة لذلك [1] ، ثم يشير إلى معجمه الشعرى كإيراده لمجموعة من الألفاظ ذات الإيحاءات والمعانى المتقاربة التى تزيد من تأكيد إحساسه ، وهى ألفاظ يكررها بصورة خطابية [2] ، ولكن الناقد لا ينسى أن التكرار ليس مقصوراً على الكميت ، بل يمثل ظاهرة عامة فى كثير من شعر ذلك العصر فى المدح والهجاء ، والسياسة [3] .

وهو منذ البداية يرفض ما وصف به الكميت من مقدرة على الجدل ويعتبر جدله ضرباً من الاستهواء الخطابى الذى يحاول فيه الخطيب أن يحول الفكرة إلى إحساس فيقول : « . . والحق أن ما يبدو جدلا سياسياً فى مثل هذه الأبيات (*) هو فى حقيقته ألصق بما يمكن أن نسميه « بالاستهواء » الخطابى

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٧٨ — ٢٨٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٨٣ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٨٣ — ٢٨٦ حيث يضرب أمثلة على التكرار عند جرير والفرزدق .

(*) الأبيات هى قول الكميت ، المرجع نفسه ص ٢٧٨ :

يقولون لم يورث ، ولولا تراثه ... لقد شركت فيه بكيل وأرحب
وعك ولخم والسكون وحمير ... وكندة ، والحيان : بكر وتغلب
ولا نتشلت عضوين منها يحابر ... وكان لعبد القيس عضو مؤرب
ولا كانت الأنصار فيها أذلة ... ولا غيبا عنها إذا الناس غيب
هم شهدوا بدرا وخيبر بعدها ... ويوم حنين والدماء تصبب
فإن هى لم تصلح لقوم سواهم ... فإن ذوى القربى أحق وأقرب

الذى يحيل الخطيب فيه الفكرة إلى إحساس بوسائل الخطابة المعروفة من تكرار أو سخرية أو تأكيد أو اتجاه إلى عاطفة السامع ، ومحاولة إثارة وجدانه قبل إقناع عقله »[١] . ويبين أثر الخطابة فى شعر الكميت الذى عرف بأنه كان خطيباً يحسن الخطابة ، سواء فى بناء القصيدة ، أو صياغة صورها وعباراتها[٢] .

قلنا إن الكميت يستخدم التكرار ، ويسرف فى استخدامه فى المدح والفخر والسياسة ، كما يستخدمه الفرزدق[٣] ولا يخفى الناقد أن التكرار عند الكميت لا يقف عند حد مجرد التكرار ، بل يستخدم إلى جوار ذلك : « ضرباً آخر من التكرار المؤكد ، يعتمد على ألفاظ تدل على معان متقاربة فى إيحائها العام ، وتشترك فى إيقاع واحد . إذ تجيء على صيغة مشتركة من صيغ المشتقات . وكأن الشاعر بتكرار هذه الألفاظ ذات الإيقاع الواحد والمعانى المشتركة ، يحاول أن يطبع عاطفته ويحفرها فى وجدان القارىء أو السامع إلى أعمق مايستطيع »[٤] . ويبدى الناقد ملاحظة هامة بشأن بعض أساليب « البديع » وصلتها بأسلوب الكميت فيؤكد أن « البديع » الذى عرف فى العصر العباسى ، لم ينشأ نتيجة احتكاك العرب بالثقافات الأجنبية ، وليس ثمرة النقلة التى انتقلتها الحياة العربية بين الدولتين الأموية والعباسية ، وإنما هو وليد تجربة الشاعر العربى التى تطورت تطوراً طبيعياً ، أو قل هى نتيجة لحسه اللغوى . يقول : « . . ويمكن أن نجد فى تلك الصيغ الموقعة المشتركة بدايات واضحة لبعض مظاهر « البديع » التى يربطها الدارسون دائماً بالمخضرمين من شعراء الدولة الأموية والدولة العباسية ، وببعض شعراء الدولة العباسية كمسلم بن الوليد وأبى نواس ثم أبى تمام رأس هذا الاتجاه .

وتؤكد هذه الظاهرة الملموسة فى شعر « الكميت » أن التطور الفنى الذى

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٧٩ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٢٧٩ — ٢٨٢ .
(٣) أنظر المرجع نفسه ص ٢٨٥ — ٢٨٦ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٨٧ .

عرف بعد باسم « البديع » لم يكن مجرد وليد لنقلة سياسية بين الدولتين أو امتزاج مباشر بين الثقافة العربية ، والثقافات الأجنبية ، بل كان تطوراً طبيعياً ممتداً متأثراً بطبيعة التجربة عند الشاعر وبحسه اللغوى »[1] .

ويوضح سمة أخرى من سمات ذلك الشعر السياسى ، وهى تأثره بالتراث الجاهلى الذى ظل مسيطراً على فحول الشعراء فى عصر بنى أمية سيطرة غالبة . فيقول : « ولما كان الشعر السياسى فى ذلك العصر قد اختلط بالعصبيات القبلية ووقائع العرب الجاهلية والمدح والهجاء ، فقد استمد كثيراً من سماته الفنية فى هذا المجال من تراث الشعراء الجاهليين الذى ظل مسيطراً على فحول الشعراء الأمويين سيطرة غالبة[2] .

وقد بين الناقد أن الجناس التام ، والناقص ، والتقسيم ، والصنعة الموسيقية ، والإسهاب ، وما شابه ذلك من وسائل الصنعة البديعية معروف عند الفرزدق وجرير وغيرهما على اختلاف فى درجة استخدامهم لها[3].

وفى معرض حديثه عن « الإسهاب » يبين دور الشكل فى الشعر العربى فى الإعانة على تحقيقه ، وفى الوقت نفسه يدافع عن ذلك الشعر فيقول : « ولعل هذه الصفات ضرب من « الإسهاب » تقتضيه طبيعة النزعة الخطابية فى الشعر . ولكنها مع ذلك أمر ملحوظ فى كثير من الشعر العربى — على اختلاف فى الدرجة — مما يوحى بأنها نابعة كذلك من طبيعة « الشكل » الشعرى للبيت العربى نفسه . وما به من إيقاع متسق قائم على وحدات منتظمة ذات عدد محدد فى البيت الواحد وفى شطريه حتى ينتهى إلى قافية معلومة . فلا شك أن هذا البناء « الهندسى » قد خلق تقاليد فنية خالصة للشعر العربى تعين الشاعر على ملء « فراغاته » فى شطريه المتساويين وطوله الثابت . وتصل به فى إحكام إلى قافيته المضطردة . ومهما يبلغ الشاعر العربى من سيطرة على اللغة وقدرة على بناء العبارة ، يظل فى حاجة إلى بعض « الفضول »

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٨٦ ، ٢٨٧ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٩٥ — ٢٩٩ .

من أمثال تلك الصفات أو غيرها تجنب العبارة الشعرية أن تبدو قلقة أو مبتورة ، أو عاجزة عن تحقيق ذلك الشكل الهندسى المتسق . وليس فى ذلك ما يعيب الشعر العربى ، فلكل فن « قيوده » ومقتضياته التى تتفق مع طبيعته وأداته ، والموهبة الفنية الكبيرة تحيل تلك القيود والمقتضيات إلى وسائل لبلوغ مستويات رفيعة من الفن »[1] .

ويكشف عن أثر الاحتراف على الإسراف فى استخدام تلك الأساليب التى يتخذها الشاعر لإحكام النظم . وملء الفراغ فى بناء البيت الشعرى ، ويفسر معنى « الجزالة » بأنه محاولة الشاعر أن يضيف إلى العبارة الشعرية فى إطار البيت ما يحول بينها وبين أن تبدو ناقصة أو مبتورة أو غير كاملة الإيقاع . ويتحقق ما عرف « بمتانة الأسر » بتحقيق الشاعر للتلاحم بين تلك الإضافة وبين العبارة الأصلية [2] .

وفى هذا المجال يكشف عن جهود الشعراء العرب فى تحقيق « صيغ » تعينهم على بناء بيت موزون بمؤازرة صيغ أخرى فيقول : « . . والذى يمعن النظر فى الشعر العربى من هذه الناحية ، يرى أن الشعراء قد حاولوا منذ البداية أن يهتدوا إلى « صيغ » بعضها موزون وبعضها صالح لأن يلتحم مع ما يكمل وزنه من ألفاظ . حتى يتاح للشاعر بعض الأساس الموسيقى الذى يستعين به على بناء البيت الكامل . وكذلك حاول الشعراء أن يستعينوا فى هذا المجال ببعض الوسائل اللفظية التى أصبحت فيما بعد سمة من سمات الشعر العربى المحكم البناء . . »[3] .

ولما كان الدكتور عبد القادر القط شاعراً يدرك المعاناة الفنية للشاعر ، وهو يصوغ شعره ، ويعرف الأساليب التى يتخذها لتحقيق ذلك . فإنه يذكر من بين وسائل الشاعر لبناء البيت الشعرى ، ما يعرف « بالإرصاد للقافية » بعبارات خاصة ولكنها معروفة وتتردد عند كثير من الشعراء ،

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٩٥ ، ٢٩٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٩٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٩٦ .

مثل : « ليت شعرى ، وخليلى ، وخليلى ما عندى ، وغيرها . فيقول : « . . ومن تلك الوسائل اللفظية « الإرصاد للقافية » كما أشرنا من قبل فى دراستنا للعذريين . ومنها استخدامهم لصيغ بعينها موزونة أو قابلة للاستخدام الموزون مع غيرها كقولهم : ليت شعرى (فاعلاتن) ، فياليت شعرى (فعولن مفاعلن) . ومنها قولهم : خليلى (مفعولن) ، وخليلى . فلو قلنا خليلى ما عندى لأصبحت (فعولن مفاعيلن) ، ومنها عدولهم عن الأسماء إلى الصفات ، كالمهند ، والمشرفى ، والعيس ، والصهباء ، والمزير ، وغير ذلك من صفات الأشياء والأخلاق والحيوان والناس »[1] .

سبق أن ذكرنا ما ينبه إليه الناقد من ارتباط الشعر السياسى بالشعر الجاهلى ، ولكنه يرى أن ذلك الارتباط كان أوسع مدى وأشد خطورة ، لدى الشعراء الكبار فى العصر الأموى : جرير ، والفرزدق والأخطل وغيرهم . يقول : « وسنرى عند دراستنا لجرير والفرزدق والأخطل أنهم وغيرهم من كبار الشعراء فى ذلك العصر قد ظلوا مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بطبيعة القصيدة الجاهلية وروحها ، وما تتضمن من أمثال تلك الرموز والمعانى . . »[2]

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٩٧ — ٢٩٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٠١ .

الشعراء المحترفون

فى معرض الدراسة الفنية للشعر الأموى من خلال الموقف الحضارى الذى يؤثر فى ذلك الشعر ، يقوم الناقد ببيان الدور الذى لعبه الشعراء الفحول فى العصر الأموى فى المحافظة والتجديد معاً . ويمكن أن تعتبر عبارته التالية إجمالا لرأيه فيهم من حيث المحافظة : « وهكذا نرى أن هؤلاء الشعراء قد « ثبتوا » تقاليد القصيدة الجاهلية الطويلة ، وفرضوها على الشعر العربى بعدهم ، حتى لقد أصبح الخلاص من المقدمة التقليدية والوقوف على الأطلال مدار « معركة » شعرية ونقدية طويلة فى العصر العباسى »[1] .

ويبنى رأيه هذا على عدد من المقدمات منها : أن المدح لدى أولئك الشعراء كان مدحاً بصفات مأثورة من الشعر الجاهلى فالممدوح فى العصر الأموى يمدح بما كان يمدح به السيد العربى فى البادية [2] . ونجد فى أشعار أولئك الشعراء صوراً أخرى كثيرة مأخوذة من الشعر الجاهلى محتذاة على شعرائه . يقول : « . . وإذا تتبعنا صورة أخرى للكرم كثيرة الشيوع فى

(١) المرجع نفسه ص ٣٣٥ ، ٣٣٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٢٦ – ٣٢٩ .

شعر هؤلاء الشعراء قائمة على الربط بين الممدوح والبحر أو النهر أو السجل «الدلو» فسنرى أنهم يشتركون فيها على هذا النحو المتشابه التقليدى المأخوذ من العرف الشعرى عند الجاهليين . ومهما تكن الأسباب النفسية أو البيئية أو الفنية التى أنشأت هذا العرف الشعرى الجاهلى بما قد ينطوى عليه من رموز ، فإنه قد أصبح عند هؤلاء الشعراء ، بما نرى فيه من نمطية ، مجرد «جزئية» من أجزاء الصورة المألوفة التى اعتاد هؤلاء الشعراء أن يرسموها لممدوحيهم أو لأنفسهم ، والتى ظلت من بعدهم تقليداً معروفاً من تقاليد الشعر العربى فى هذا المجال »[1] .

ويورد بعض الصور المأخوذة عن صورة للنابغة من العصر الجاهلى كقول جرير :

ما البحر مغلو لبـــا تسمو غواربه ... يعلو السفين بآذى وإزبـــاد
يوماً بأوسع سيبا من سجالكم ... عند العناة ، وعند المعتفى الجادى[2]

الذى هو صورة لقول النابغة :

فما الفرات إذا جاشت غواربـــه ... ترمى أواذيه العبرين بالزبـــد
يمـــده كل واد مترع لجب ... فيه حطام من الينبوت والخضـــد
يظل من خوفه الملاح معتصمـــا ... بالخيزرانة بعد الأين والنجد
يومـــاً بأجود منه سيب نـــافلة ... ولايحول عطاء اليوم دون غد[3]

ونجد مثل ذلك القالب أو الصيغة عند الفرزدق والأخطل . ويشير إلى الارتباط الوثيق بين هؤلاء الشعراء وبين الشعراء الجاهليين والنظر إليهم على أنهم المثل الفنى الأعلى ، فى إشاراتهم الكثيرة إلى الجاهليين فاخرين بأنهم قد ورثوا مكانتهم ، واستطاعوا أن يرتفعوا إلى مستواهم أو يبذوهم[4].

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٣٢ — ٣٣٣ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٣٢ .
(٣) المرجع نفسه ص ٣٣٥ .
(٤) أنظر المرجع نفسه ص ٣٣٧ والعبارة بتصرف يسير .

ويشير إلى تأثر الشعراء الأمويين بسابقيهم فى الجاهلية فى بناء المجازات والتشبيهات على بعض صفات البعير والناقة [١] . «وقد يقتبسون بعض التشبيهات أو لاستعارات من أحوال الحصان وحركته ولونه ، وإن كان ذلك أقل بكثير من صورهم المأخوذة من الناقة»[٢] .

ويشير إلى «الصيغ» التى يأخذونها عن الشعر الجاهلى فيقول : «. . يقتبس هؤلاء الشعراء «صيغاً» كثيرة من ذلك الشعر ، بعضها ظاهر يتمثل فى عبارات معروفة لبعض الشعراء الجاهليين ، وكثير منها أخفى من ذلك : فى بناء العبارة ، واستيحاء الصورة ، ومجاراة الإيقاع . وما أكثر ما استوحى هؤلاء الشعراء من سابقيهم من الجاهليين فى وصف الحصى الذى يتطاير من مناسم الإبل ، وفيما أجهضت على الطريق من أجنة ، ومن تصوير للحرباء والضب فى وقدة الظهيرة ، وانتقال من الناقة إلى الظليم أو الظبى أو الثور أو الحمار الوحشى . وما أكثر ما استعاروا من عبارات بعينها معروفة لبعض الشعراء الجاهليين ، كلما عرضوا لتجربة مما سبق إليه هؤلاء الشعراء»[٣] .

ويبين أخذ الشعراء الجاهليين بعضهم من بعض ، كلما اهتدى أحدهم إلى صيغة جديدة ، أو تشبيه مبتكر ، أو مجاز بديع ، وكأن هذه الأدوات تصبح ملكاً مباحاً للآخرين ويفسر ذلك بقوله : «وقد كان الشعراء الجاهليون يقتبس بعضهم من بعض ، فإذا اهتدى شاعر منهم إلى «صيغة» جديدة أو تشبيه مبتكر ، أو مجاز بديع ، أصبح ذخيرة مباحة للآخرين ، بل قد يعجب الشاعر نفسه بما ابتكر من صيغ وتشبيهات ومجازات فيستخدمها أكثر من مرة بلا حرج فى أكثر من قصيدة . ذلك لأن هؤلاء الشعراء كانوا ما زالوا يخلقون لأنفسهم تقاليد فنية ويبدعون بأنفسهم «تراثهم» الفنى ، فكان لا بد أن يفيدوا من كل جديد يهتدون إليه»[٤] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٣٧ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٣٩ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٤٠ ، ٢٤١ .
(٤) المرجع نفسه ص ٣٤٢ ، ٣٤٣ .

ثم يبين أن الشعراء الأمويين اعتادوا أن يأخذوا أو يقتبسوا من سابقيهم ، كما كان الجاهليون يفعلون ، فيمضى إلى القول : « . . وقد ظل هؤلاء الشعراء الأمويون يمارسون هذه السنة من الأخذ والاقتباس من سابقيهم ومعاصريهم ، ومن أنفسهم ، لا فى تلك الصيغ الظاهرة وحدها ، ولكن فى بناء العبارة الشعرية ، وتركيب الصورة الشعرية ، وصيغ من التعجب والتمنى والدعاء والمفاخرة وغير ذلك . وأكد ذلك الاتجاه عندهم اشتراك عدد كبير منهم فى النقائض التى كانت تدور حول معان وصور بعينها يحاول كل شاعر أن ينقضها ويرد على صاحبها . ويردد — بالضرورة — بعض صوره وألفاظه »[1] .

ولكنهم مع كل ما أخذه عليهم من مآخذ ، لهم جهدهم الفنى الذى يبينه بقوله : « وقد حاول هؤلاء الشعراء — بالفطرة والموهبة والسيطرة الكاملة على اللغة أن يعوضوا شعرهم عما يفتقده — فى أغلبه — من صور مركبة أو مجاز مبتكر ، أو تجربة تتصل اتصالا حقيقياً بالعواطف الإنسانية ، بالتفنن فى استخدام الألفاظ ، وربط بعضها ببعض على نحو يؤلف ألواناً مختلفة من الإيقاع والجرس ، وإن كان أغلبها يميل إلى النبرة العالية . وقد أتاحت لهم تلك الفطرة اللغوية حساً دقيقاً بالتشابه والتقابل والتكامل بين الحروف والألفاظ يتمثل فى مظاهر مختلفة جديرة بالدراسة المستقصية »[2] .

ثم يمثل لإحدى تلك المظاهر المعبرة عن الحس اللغوى الدقيق لأولئك الشعراء ، وهى تردد حرف بعينه ، أو تردد أكثر من حرف ، فى أكثر من كلمة فى الشطر الواحد أو البيت من الشعر[3] ويبدى الناقد — كما قلنا — إعجاباً بالشاعر العربى ، وبالشعر العربى برغم كل الملاحظات السابقة التى تعد ثمرة مرحلة حضارية وتاريخية بعينها . بل ولا ينفى تأثر أولئك الشعراء بلغة عصرهم وأساليبه ، فشعرهم تظهر عليه ملامح عصرهم الإسلامى ،

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٤٥ .

(٢) المرجع نفسه ص ٣٤٥ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٤٦ ، ٣٤٧ — ٣٤٩ .

ومجتمعهم الجديد ، كما تظهر على ذلك الشعر « لمسات » مما جد على اللغة العربية وأساليبها من تطور ، وإن كان شعرهم لا يمثل النقلة الحضارية التى انتقلها المجتمع العربى عندئذ ، تمثيلا كاملا . فيقول موضحاً ذلك : « وإذا كنا قد لاحظنا غلبة التقليد لأساليب الشعر الجاهلى ولغته عند هؤلاء الشعراء ، فإن ذلك لا يعنى أنهم لم يتأثروا قط بلغة عصرهم وأساليبه ، وأن شعرهم صورة مطابقة لصورة الشعر الجاهلى فى هذا المجال . فلا شك أن قارىء أشعارهم يدرك — بدون نسبتها إليهم — أنه أمام شعر « إسلامى » فيه « ملامح » من موضوعات المجتمع الإسلامى ، « ولمسات » مما جد على اللغة فى أساليبها وصورها من تطور ، وإن أدرك القارىء مع ذلك أن ذلك الشعر لا يمثل تمثيلا كاملا تلك النقلة الحضارية الضخمة من الجاهلية إلى الإسلام ، وأنه ما زال مشدوداً — برغم تلك اللمسات والملامح — إلى تراث الشعر فى العصر الجاهلى .

« ولعل أبرز تلك السمات الإسلامية عند هؤلاء الشعراء تأثرهم بأساليب القرآن ومعانيه ، واقتباس كثير من آياته وتضمينها فى بعض أبياتهم »[1] .

ويمكن القول إن الدكتور عبد القادر القط يبين بوضوح أن التجديد فى الشعر الأموى لم يأت به الفحول : الفرزدق وجرير والأخطل ، وإنما حققه شعراء غير محترفين كالعذريين وغيرهم [2] ، وهو قول ينقض رأى القدماء وبعض المحدثين كذلك . ويعتقد أن « الاحتراف » مسئول عن ذلك . حقاً بدأ الاحتراف من قبل فى العصر الجاهلى وأصبحت له تقاليده المستقرة التى سيطرت على العصور التالية ، ولكن المحترفين من الشعراء وجدوا فيها « . . طريقاً معبداً ، وتراثاً مرموقاً يغرى بالمتابعة ، ويناسب أحوال المجتمع الذى يعيشون فيه ، والتى تسيطر عليه طائفة من الخلفاء والولاة والقواد والسراة يغدقون ويمنعون ، ويؤمنون ويبطشون ،

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٤٩ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ، ص ٣١٢ ، ٣١٣ .

ويستخدمون الأدب والشعر وسيلة للجاه والسلطان يثبتون به أقدامهم ويحاربون به أعداءهم »[1] .

ويعدد مظاهر التقليدية في شعرهم : كمحافظتهم على المطالع التقليدية ، وبناء القصيدة المتعددة الأغراض ، ومحاكاة القدماء في وصف الراحلة ، مع أن وظيفتها في حياة الشاعر الأموى كانت تختلف عن وظيفتها في العصر الجاهلي . ويشير – كذلك – إلى احتفالهم بوصف الأطلال ، مع أن كثيراً منهم قد أصبح مستقراً في بعض الأمصار أو مقيماً في البادية ، ولم يعد الشاعر من هؤلاء مضطراً إلى الرحلة المفاجئة المستمرة التى كان يضطر إليها الشاعر الجاهلي [2] وهذه المظاهر الواضحة للتقليد ، فضلا عن غيرها من المظاهر الأخرى في العبارة والصيغة ، والمجاز والتشبيه وغيرها[3] ، تدل دلالة قاطعة على أن أولئك الشعراء لم يمثلوا التحول الحضارى في مجتمعها تمثيلا كاملا . ومن ثم غلب التقليد عليهم .

ويضرب أمثلة لاعتمادهم على صيغ الشاعر الجاهلي ومعانيه ، وأوصافه للناقة[4] ، ويعقب على ذلك بقوله : « . . . وليست هذه الكلمة إلا نموذجاً واحداً للمعجم المتكرر عند كل الشعراء ، والصيغ المشتركة بينهم في هذا المجال . ويلاحظ الدارس أنهم – في تقليدهم للجاهليين – قد ارتدوا الى تلك الألفاظ التى كان يستخدمها الشعراء الجاهليون في الوصف والرحلة والتى كانت قد بدأت تختفى في شعر العذريين وغيرهم من الشعراء الذاتيين حتى عرفت عند أهل العصر ودارسيه « بالغريب » ، ولا شك أن تلك الألفاظ كان لها في البداية مدلولات وإيحاءات خاصة ببنيان الناقة أو صفة صبرها ، وبطبيعة الطريق والهاجرة والسراب والجبال وحيوان الصحراء من ظباء وثيران وحمر ، لكنها عند هؤلاء الشعراء قد فقدت بإسرافهم في استخدام

---

(١) المرجع نفسه ص ٣١٢ ، ٣١٣ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٣١٢ – ٣١٤ .
(٣) المرجع نفسه ص ٣١٤ – ٣١٨ .
(٤) أنظر المرجع نفسه ص ٣١٤ – ٣٢١ .

دلالاتها الأولى الموحية بضروب خاصة من الصفات والأحوال النفسية ، وأصبحت مجرد أسماء لموصوفاتها الأولى »[١]

ومن مظاهر تقليدية أولئك الشعراء استخدامهم للغريب حتى إن الرواة والدارسين كانوا يشرحون ما فى شعرهم من « غريب » فى حياتهم ، وكأنهم ينتسبون إلى عصر سابق ، أو عاشوا منذ دهور ، وهو أمر غريب لا يمكن أن يوجد إلا إذا كان معجم الشاعر بعيداً عن لغة عصره ، مستمداً من عصور سابقة « ماتت » كثير من ألفاظها التى كانت شائعة من قبل[٢].

(١) المرجع نفسه ص ٢٢١ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٢٣ بتصرف .

النقائض

تقوم النقائض على الهجاء بالقيم الجاهلية والإسلامية معاً . وإن غلبت عليها القيم الجاهلية : وهي : « تدور — في الأغلب — حول محورين أساسيين ، أولهما ما أشرنا إليه من فخر وهجاء قبلي ، والثاني فحش من القول يتناول أعراض الأمهات والزوجات والأخوات ونساء القبيلة بوجه عام ؛ فيه قدر غير قليل من الطرافة والفكاهة والسخرية اللاذعة . والناظر في أمر هذه الصورة الفاحشة يدرك أن المتناقضين ومن يتلقون شعرهم لم يكونوا يأخذون الأمر مأخذ الجد[1] . وإلا لكان أقل قليله كافياً لإراقة الدماء . بل كان الأمر يبدو كأنه « مباراة شعبية » في الفكاهة والسخرية على الطريقة التي كنا نشهدها منذ سنين بين بعض من عرفوا بالقدرة على ابتكار الدعابة وصياغتها معتمدين في ذلك على بعض معان أساسية تتصل بالجناس في كثير من الأحيان ، دون أن يحس أحد منهم بأدنى حرج أو إهانة . أو يكون

(١) أنظر الدكتور شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ص ١٦٤ ، ١٦٥ حيث يرى أن الهجاء تحول إلى فن يراد به اللهو لا الجد لدى الجمهور الذي كان يستمع إلى ذلك الشعر .

لذلك أدنى أثر فى علاقة « المتبارين » وما قد يكون بينهما من صداقة . وليس أدل على ذلك من أن جريراً قد رثى الفرزدق بقصيدة جيدة نسب إليه فيها كل ما ينسب إلى السيد العربى الجليل واصفاً خسارة قبيلتهما « تميم » بفقد هذا الشاعر »[١] .

ويتحدث عن بناء النقيضة . فهى قصيدة طويلة — فى الأغلب — قد يبدأها الشاعر بالمقدمة العاطفية وبصف الرحلة . وقد يدخل على موضوعه مباشرة بلا مقدمات[٢] . ويتناول موضوعها بالدراسة . فهى رد على الشاعر الذى يهجو رداً قد يلتزم بنقض قوله فحسب . وقد يتجاوز ذلك إلى تعداد الوقائع القديمة مفاخراً بنصر قبيلته معيراً الآخر بالهزيمة أو الهزائم التى تعرضت لها قبيلته فى الجاهلية أو الإسلام . (وكأنه ما زال يعيش فى العصر الجاهلى بكل قيمه الخلقية وعصبياته القبلية) . والشعراء فى هذه النقائض لا يجددون بالمعنى الصحيح للتجديد . ولا يجدون مجالا لبناء صورة شعرية أصيلة . ويعتمدون على النظم الجيد وصياغة العبارة المحكمة الطنانة »[٣] .

وفى إطار الجهد الفنى للشاعر فى إطار النقائض . يرى أن الشاعر الأموى أو (شاعر النقيضة) لم يجدد فى التصوير الشعرى وذلك لارتداده إلى أحداث الجاهلية وحياتها عودة تبعده عن لغة عصره ، وترتد به إلى لغة عصر آخر : « وهكذا لا يجد قارىء هذا الشعر صورة فنية كاملة مستقلة بذاتها . ويرى نفسه مضطراً إلى قراءة شروح تاريخية طويلة تمضى به فى متاهات من الأحداث الصغيرة والأنساب المتشابكة . والوقائع القبلية الموغلة فى القدم . ولعلنا نلاحظ ما تجره هذه الردة إلى أحداث الجاهلية وحياتها من ردة فى المعجم الشعرى لاتناسب — كما قلنا — ما نعرف من لغة ذلك العصر فى غير شعر هؤلاء وفى نثر وخطب ورسائل وأسمار وأحاديث »[٤] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٥٢ — ٣٥٣ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٥٣ .
(٣) المرجع نفسه ص ٣٥٧ .
(٤) المرجع نفسه ص ٣٥٨ .

ويفسر الناقد وضع الشعراء الكبار فى العصر الأموى ، ويصفهم بأنهم من ذوى المواهب الكبيرة ، ولكنهم اضطروا فى ضوء الظروف السياسية فى العصر الأموى ، وما أثارته من عصبيات وما تبعها من حديث عن الآباء والأجداد ، إلى أن يدوروا فى حلقة مفرغة من المعانى والقيم الجاهلية القديمة ، فاتجهوا إلى الجاهليين يستمدون منهم صورهم وكثيراً من ألفاظهم وأساليبهم وصيغهم الشعرية فيقول : «وقد كان المرموقون من هؤلاء الشعراء من أصحاب المواهب الفنية الكبيرة . لكنهم وجدوا أنفسهم يدورون فى دائرة مغلقة من صور المديح والتهنئة والرثاء والسياسة ، بما تضمنه سياسة الدولة الأموية من اعتماد على العصبيات وإثارة للفرقة بين القبائل . وهكذا أسرف هؤلاء الشعراء على أنفسهم فى الحديث عن الأيام والأنساب والآباء والأجداد ، مصورين مفاخر ومثالب كان يفترض أنها قد انقضت أو ضعف شأنها بما أحدثه الإسلام من تطور حضارى كبير . ووجد هؤلاء الشعراء أنفسهم يدورون فى تلك الحلقة الجاهلية القديمة ، فاتجهوا إلى الشعراء الجاهليين يستمدون منهم صورهم وكثيراً من ألفاظهم وأساليبهم وصيغهم الشعرية ، فى إطار عام من إيقاع الشعر الجاهلى ، وبناء يشبه فى كثير من الأحيان بناء القصيدة الجاهلية الطويلة بتقاليدها المعروفة ، من نسب ووقوف على الأطلال ووصف للمطية والرحلة وانتقال إلى المدح أو الهجاء أو المفاخرة أو أى «غرض آخر من تلك الأغراض التى كان يلم بها هؤلاء الشعراء»[1] .

ويبين مجال الأخذ فى جوانب الصورة ، أو استخدام ألفاظ معينة كان الجاهليون يستخدمونها كأوصاف الناقة على سبيل المثال [2] .

ويعقب على ذلك بقوله : «ومن هنا يحس قارىء هذا الشعر أنه أمام أنماط وصور مكررة لا تختلف من شاعر إلى شاعر ، ولا تفترق فيها

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٦٠ ، ٣٦١ .

(٢) المرجع نفسه ص ٣٦١ .

طبيعة تجربة عن تجربة . فالرحلة تأخذ وضعاً نمطياً ثابتاً فيه حديث مألوف معاد بألفاظه وصوره عن القيظ والرمال ، والحصى والكلال والجبال والآل وغير ذلك مما يعبر عن جهد الشاعر وراحلته . والراحلة تبدو مثلا أعلى للجلد برغم ما تلقاه من عناء تغور له عيناها ويهزل جسدها ، وينضح عرقها . وتدمى أخفافها ويجهض جنينها »[1] .

ويمضى الناقد فى بيان نمطية الصور والعبارة . ونمطية الموضوعات فى ذلك الضرب من الشعر وإن تحقق له بعض الإبداع على أيدى أولئك الشعراء[2]، ثم يبين أثر تلك التقليدية على ذلك الشعر فيقول : « وقد غلب على هذا الشعر نتيجة لتلك النزعة التقليدية ولاستخدام الشعراء لكثير من الألفاظ والعبارات التى لم تعد تلائم روح العصر — طابع من جهارة الإيقاع وبداوة الألفاظ وإحكام العبارة — حتى عبر النقاد والدارسون عن إحساسهم بهذا الطابع بما سموه « الرصانة أو الجزالة أو متانة السباك . . » وغير ذلك من الصفات التى تعكس شعور القارىء بأنه أمام شعر يحتفل أكثر ما يحتفل بالجانب المظهرى واللفظى . وأصبحت هذه « الفحولة » السمة الغالبة على شعر كبار الشعراء بعد ذلك العصر فلم تقم بينه وبين قارئه — فى الأغلب — تلك الألفة الحميمة التى لاتكون إلا حين يحس متلقى الشعر بالصدق الفنى التى تختلف فيه الصورة الفنية باختلاف الشاعر وموهبته ونزعته الفنية والنفسية »[3] .

ويفسر الناقد ولع أولئك الشعراء بتقليد القديم بأنه راجع إلى ظروف حضارية ناشئة عن مواجهة الجديد مواجهة لا تقوم على تقبله والتكيف معه ، وتؤدى إلى شعور ذلك الشاعر بالاغتراب ، والقلق ؛ فيقول : « ولعل وراء ولعهم بتقليد الجاهليين وتشبثهم بصور الحياة فى البادية ما يعكس شعوراً كذلك الذى رأيناه عند العذريين فى مواجهة الحياة الجديدة بكل ما تقتضيه تلك المواجهة من انسلاخ أليم عن الحياة القديمة وشعور بالغربة والقلق إزاء تلك النقلة الحضارية البعيدة ووجوه الحياة الجديدة فيها »[4] .

---

(١) ، (٢) المرجع نفسه ص ٣٦١ .
(٣) ، (٤) المرجع نفسه ص ٣٦٢ .

ولكن الناقد رغم ما يكشف عنه من تقليدية غالبة على شعر أولئك الشعراء ، لا ينكر عليهم مواهبهم الكبيرة ، ولا ماكانوا يحققونه من تجديد عندما كانوا يبتعدون عن الموضوعات أو المعانى المستهلكة فى الهجاء والمديح والفخر . فيقول : «على أن هؤلاء الشعراء — برغم تلك النزعة التقليدية الغالبة ، كانوا مواهب شعرية كبيرة ، وكثيراً ما أبدعوا صوراً شعرية أصيلة فى بعض أجزاء من قصائدهم الطويلة ، أو فى بعض المقطوعات المفردة ، حين كانوا يهتدون إلى تجربة شعرية حقيقية بعيدة عن تلك المعانى المستهلكة فى المديح والهجاء والفخر والتكسب ، كبعض التجارب العاطفية الصادقة وبعض ما كان يحرك وجدانهم أحياناً من مظاهر الطبيعة وحياة الحيوان»[1] .



(١) المرجع نفسه ص ٣٦٤ .

الزبيريون

يرى الناقد أن حركة الزبيريين السياسية، والدولة التى أنشأوها كانت فى الحقيقة ، وكأنها استعادة لملك قريش الذى سلبهم إياه الأمويون مستعينين بالقبائل اليمنية . وبذلك لم تكن تلك الدولة الزبيرية تمثل طموحاً من عبد الله ابن الزبير وأخيه فحسب بل كانت فى الحقيقة تطلعاً من القرشيين وأهل الحجاز بعامة لكى يستعيدوا ما سلبهم الأمويون من سلطان [1] .

ويستعين فى بيان هذا الرأى بشعر عبيد الله بن قيس الرقيات شاعر الزبيريين الذى يعد حديثه عن قريش وما أصابها من محن وفرقة محور حديثه فى شعره السياسى ، سواء فى أثناء مدحه للزبيريين أو فى أثناء مدحه للأمويين بعد سقوط ملك الزبيريين[2] .

ويركز ابتداء على بيان الطبيعة المختلفة لشعر ابن قيس الرقيات الذى يختلف مع الشعراء السابقين عليه فى احتراف المديح . « فشعره — فى معظمه — مقطوعات عاطفية ، وقصائد قصيرة تغلب عليها وعلى مقدماتها نزعة

(١ ، ٢) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٣٦٥ .

عاطفية تشبه ما نراه عند العذريين أحياناً ، وعند عمر بن أبى ربيعة أحياناً أخرى . وشعره السياسى يبدو متأثراً بتلك النزعة العاطفية بعيداً عن الأساليب الخطابية الجهيرة التى رأيناها عند هؤلاء الشعراء ، يخلو من غريبهم الشائع ، كما يخلو أسلوبه من « رصانتهم وجزالتهم » المعهودة .

على أنه مع ذلك يشترك معهم فى الحديث الدائم عن العطاء ، وفى صوره التقليدية للكرم والشجاعة ، وفى مجازاته التى يستمد كثيراً منها من الناقة وما يتصل بها من معان »[1] .

وفى رأى الناقد أن عبد الله بن قيس الرقيات — فى أغلب الظن — لم يشعر بالحرج النفسى الذى لا بد أن « الكميت » قد أحس به وهو يضطر إلى مدح الأمويين ، لأن ولاء ابن قيس الرقيات كان ولاء لقريش فى المقام الأول ، أما ولاؤه للزبيريين فدافعه إليه أنهم استعادوا ما فقدته قريش من ملك . أما وقد عاد ملك قريش إليها ممثلا فى الأمويين ، فلا بأس من أن يتحول إليهم مادحاً وبنفس الحرارة والإخلاص الذى كان يمدح به الزبيريين[2] .

ويكشف الشاعر عن أثر ذلك الموقف السياسى على شعره ، فهو يردد ما يشعر به من أسى لما لقيته قريش من نكبات ، ولما يمكن أن تلقاه من كيد ، كما يشير بصراحة إلى « ملك » قريش مما يكشف عن تصوره لمعنى الحكم وأنه ملك لا « خلافة » . وذلك لإحساس الشاعر بما ينبغى أن يكون لقريش من سيادة . ويمثل جزع الشاعر من أجل قريش فكرة متسلطة على وجدانه تختلط بمعانيه العاطفية فى مقدمات قصائده ، وتمتزج عنده بمعانى الفقد والفشل والغربة[3] .

ويشفع الناقد تلك الآراء بما يؤيدها من شعر الشاعر سواء فى موضوعات

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٦٥ ، ٣٦٦ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٣٦٧ .
(٣) أنظر المرجع نفسه ص ٣٦٨ ، ٣٦٩ .

كالشيب ، أو الحب[1] . ويبين فى تلك الدراسة الفنية مدى ابداعه أو السير على منهج غيره من الشعراء فيقول : « والشاعر يسير على منهج غيره من شعراء السياسة والمدح فى بناء تشبيهاته ومجازاته من معان متصلة بالناقة ، كما رأينا من قبل عند جرير والفرزدق والأخطل والقطامى . وهى تشبيهات ومجازات يسيرة ليس فيها صور مركبة أو تجسيم ؛ بعضها أصبح لكثرة استخدامه — بمنزلة الحقيقة لا المجاز . . »[2] .

ومن تقليديته كذلك أنه : « يستخدم التقسيم كعادة الشعراء فى ذلك العصر وبعده ، كى يضفى على بعض أبياته شيئاً من الموسيقى الموقعة ويبنى صورته على أساس من تتابع « الجزئيات » المتقاربة أو المتشابهة ، ولو كانت هذه « الجزئيات » أحياناً مجرد صفات متعاقبة من تلك الصفات التى فقدت دلالتها بكثرة الاستخدام حتى أصبحت تقوم مقام أسمائها . . »[3] .

وقد يأتى التقسيم عنده أكثر تركيباً ، متمثلا فى الجملة لا اللفظة ، جامعاً بين تشابه البناء والإيقاع معاً ، كما يكثر عنده التمهيد للقافية الذى نجده عند أغلب شعراء ذلك العصر[4] .



(١) أنظر المرجع نفسه ٣٦٩ — ٣٧٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٧٢ .
(٣و٤) المرجع نفسه ص ٣٧٣ .

الخوارج

ويتحدث عن الخوارج بإيجاز فيتحدث عن نشأتهم واتجاههم السياسى المرتبط برباط وثيق بالإسلام ، ونظرتهم للخلافة ليتخذ من ذلك مدخلا لبيان أسلوبهم الفنى فى نظم أشعارهم [1] . فهم فى رأيه ليسوا شعراء فى فى المقام الأول بل هم مناضلو سياسة وحرب ، والشعر لديهم أداة للتعبير عن موقفهم السياسى والدينى [2] : « إذ تجيش نفس أحدهم بالشعر قبيل معركة أو أثناءها أو عقبها فيصور بلاءه وبلاء إخوانه ويعبر عن أساه لمن لقى حتفه منهم . وقد يتأمل فى ذلك المقام أو فى غيره أحوال السياسة وأحوال الحياة والمجتمع بتلك النظرة الزاهدة التى تقترب فى كثير من الأحيان إلى ما يشبه التصوف ، وإن لم تفقد وجهها الإيجابى فى الحرب والرفض والمقاومة »[3] .

ولأن الشعر كان أداة للتعبير عن موقفهم السياسى والدينى ، ولأنهم

---

(١) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

(٢،٣) المرجع نفسه ص ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

لم يكونوا شعراء فى المقام الأول ، فلن نجد بينهم من ينطبق عليه اسم الشاعر بحق إلا اثنين هما : الطرماح بن حكيم وعمران بن حطان ، لكن الأول مقل ، والثانى ضاع أغلب شعره بحيث لا يمثل ما بقى منه قدراً صالحاً يجعله شاعراً قد تفرغ لقول الشعر[١] .

ونخلص من ذلك إلى أننا لا يجب أن نبحث فى شعر الخوارج عن الظواهر الفنية التى نجدها فى شعر غيرهم ، وذلك لأن شعرهم « . . — فى أغلبه نفثات تلقائية قصيرة لا مجال فيها لكثير من « التفنن » أو الإبداع . على أنه — مع ذلك — يستعيض عن الموهبة — فى كثير من الأحيان — بحرارة العاطفة ونفاذ الرأى ، وإن اقترب أحياناً أخرى من النظم الذى يفتقد الموهبة الشعرية الحقة .

فقد نصادف عند بعضهم مقطوعات ذات نفحة شعرية واضحة ، وسمات فنية من التشبيه والمجاز والتجسيم تقترب بالصورة الشعرية إلى ما نعهده عند الموهوبين من شعراء ذلك العصر . . »[٢] .

« وقد نجد عندهم مقطوعات لا تتجاوز فى فنها التعبير الصريح المباشر وإن غطى عليه شيئاً ما ، صدق الشعور ، وحماسة الإيمان ، . . »[٣] .

أما الجوانب الفنية التى خالفوا فيها شعر عصرهم فهى : رفضهم الارتزاق بالشعر ، وامتناعهم عن مدح الخلفاء والوزراء والقواد أو غيرهم . وإدانتهم من يفعل ذلك باعتبار أنه بعد عن السلوك الدينى القويم — من وجهة نظرهم — الذى يحتم سؤال الله تعالى وحده .

وهم لهذا نبذوا الإطار التقليدى بكامله ، فهم لا يتغزلون فى مفتتح قصائدهم ، ولا يقفون على طلل ، ولا يصفون رحلة مضنية إلى الممدوح ما داموا لا يمدحون ، كما لا يتحدثون عن الوقائع الجاهلية ولا يشيرون إلى أنساب الأجداد والآباء إن شرفا أو ضعة .

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٧٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٧٦ ، ٣٧٧ .
(٣) المرجع نفسه ص ٣٧٧ .

ويختلف وضع المرأة فى أشعارهم ، عن وضعها فى الشعر التقليدى عندئذ ، فهى ليست موضوع غزل يبرز فتنتها وجمالها ، وإنما هى « رفيق سلاح » أوكفاح ، بل هى قد تخوض المعارك جنباً إلى جنب مع الرجال ، وقد تثبت أقدام زوجها فى المعركة بما تبذله من شجاعة وإقدام[1] . ونتيجة لذلك الوضع الجديد للمرأة فى شعر الخوارج يتخذ الحب فى شعرهم صورة مختلفة لصورته عند غيرهم . يقول الناقد : « لذلك يأخذ الحب كما قلنا صورة مختلفة فى شعر هؤلاء الشعراء ، وحين يشير الشاعر إلى المرأة فى مطلع إحدى مقطوعاته ، لا يلبث أن يقرن بين حبه إياها وحبه الشهادة فى سبيل الإيمان والمبدأ ، لا إدلالا بفروسيته المفردة على طريقة الشعراء الجاهليين فى هذا المقام ، ولكن تصويراً لوجه آخر من الحب ينصرف فيه الخارجى ورفاقه عن أهواء الدنيا ومتع النفس ، وإن كانت جميلة محببة»[2] .

وإذا ما وصف أحدهم زوجته ، لم يشر إلى محاسنها — وإن كانت حسناء — وإنما يشير إلى خلقها الكريم [3] .

على أن الناقد يلاحظ أن للمرأة فى شعر الخوارج صورة تشبه صورتها عند بعض من سبقهم من الشعراء . عندماكانت المرأة تلوم زوجها « المتلاف» على كثرة العطاء ، ولكن المرأة الخارجية تلوم صاحبها ، على تعريض نفسه للمتالف والمخاطر ، يضيف إليها الشاعر تمسكه بالتفانى فى سبيل الإيمان والشهادة ، والتهوين من أمر الدنيا [4] .

ويرى الناقد أن زهد شعراء الخوارج فى الدنيا يشبه زهد الصوفية . ويضيف إلى تلك الملاحظة التى سبقت الإشارة إليها ، أن ذلك الزهد قرين الحرب فى شعرهم فيقول : « . . والزهد فى الحياة قرين الحرب عند الخوارج . وهو زهد يدفعهم إلى طلب الموت حتى ليسعى الشاعر إليه

---

(١) أنظر فى ذلك المرجع نفسه ص ٣٧٨ ، ٣٧٩ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٧٩ .
(٣) المرجع نفسه ص ٣٨٠ .
(٤) المرجع نفسه بتصرف يسير ٣٨٠ .

سعياً ، وتضيق نفسه إذا طالت به الحياة ، ولم تكتب له الشهادة فى وقعة من الوقائع .. »[١] .

وكثيراً ما يضرب الشاعر منهم الأمثلة بامتداد أجله برغم تعريض نفسه لمخاطر القتال تحريضاً لغيره على القتال[٢] . . « وكثيراً ما ينتهى الشعراء الخوارج من حض أنفسهم على القتال وطلب الشهادة والاستهانة بأمر الحياة ، إلى ما يشبه الزهد الخالص بعيداً عن معانى الحرب والفداء ، زهد يتأمل حال الدنيا ومصائر الإنسان فيخلص إلى الإيمان بأن الحياة عرض زائل ، وأن الإنسان فيها ظل عابر وألا منجى له إلا بالإعداد للحياة الباقية الأخرى . ولا شك أن مثل هذا الشعر يمكن أن يعد طليعة لشعر الزهد فى العصور التالية وبخاصة عند أبى العتاهية »[٣] .

ويكشف الناقد فضلا عن تلك المشابه بين شعراء الخوارج وشعر الزهد عند أبى العتاهية إلى مشابهة أخرى كثيرة بين صور من هاشميات الكميت وصور من شعر الخوارج ، « نابعة من صدق العقيدة عنده وعندهم ، ومن اتصال المذهبين — على اختلاف فى الطبيعة والدرجة — بالمعانى الدينية والانتقاض على « السلطة » ، ونقد الفساد فى الحكم والمجتمع » فالكميت يلوم نفسه ويحاورها ويكشف عن خبيئتها إذ تصده عن المضى فى الكفاح حتى الشهادة ، كما يفعل الشاعر الخارجى أحياناً حين تتصارع فى نفسه رغبة البقاء ونداء المبدأ »[٤] .

وهناك مشابه أخرى بين الكميت والخوارج تتمثل فى أن أصبحت معركة محددة رمزاً باقياً للتضحية والشهادة فى سبيل الحق ، مثل معركة « كربلاء » عند الشيعة ، ومعركة « النهروان » عند الخوارج يقول الناقد : « وإذا كان مصرع الحسين فى كربلاء قد أصبح عند الهاشميين والشيعة

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٨١ .
(٢) أنظر الأمثلة التى يوردها من أشعارهم المرجع نفسه ص ٣٨١ — ٣٨٤ .
(٣) المرجع نفسه ص ٣٨٤ .
(٤) المرجع نفسه ص ٣٨٥ .

رمزاً دائماً للتضحية والشهادة فى سبيل الحق ومنبعاً لكثير من الشعر المذهبى الذى تمتزج فيه الثورة بالحزن والندم ، فقد أصبحت موقعة النهروان التى دحر فيها على بن أبى طالب جموع الخوارج ، رمزاً حياً باقياً لتلك المعانى فى نفوسهم ، كما أصبح من قتل منهم فى تلك الواقعة وغيرها من الحروب — وبخاصة أبو بلال مرداس بن أدية — أعلاماً فى الفداء والشهادة ، ونبعاً لشعر يشبه إلى حد كبير فى ثورته وحزنه شعر العلويين ، على ما بين الطائفتين من تناقض سياسى»[1] .

وهذه المشابه — كما رأينا نابعة من الموقف المتشابه فى ظل الظروف السياسية والاجتماعية ، بل والحضارية المتشابهة . وهنا يلاحظ الناقد الصداقة التى ربطت بين الكميت والطرماح ، فيقول : «لذلك لم يكن غريباً أن تقوم بين الكميت شاعر الهاشميين ، والطرماح شاعر الخوارج ، تلك الصداقة الحميمة التى نوه بها مؤرخو الأدب ودارسوه على اختلاف انتمائهما المذهبى ، والقبلى أيضاً ، إذ كان الكميت مضرياً والطرماح يمنياً من طيء . فلعل هذا التفانى فى العقيدة قد وحد بين قلبيهما ، إلى جانب ما يعطف القلوب والنفوس من أسباب أخرى للصداقة والمحبة»[2] .

وتظهر صورة الخوارج الدينية فى أشعار شعرائهم فهم يصورون صلاتهم وقيامهم وصيامهم ، مما يقربهم إلى صورة النساك أو المتصوفة ، ولكن تلك العبادة وذلك النسك يرتبطان بالاستعداد للجهاد وطلب الموت فى سبيل العقيدة [3] .

ثم يتناول الناقد مظاهر فنية أخرى تتصل بشعر الخوارج ، فإن ميلهم إلى الزهد والتقوى جعلهم يضمنون أشعارهم كثيراً من المعانى القرآنية

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٨٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٣٨٧

(٣) أنظر المرجع نفسه ص ٣٨٨ وانظر أمثلة على ذلك من شعر الشعراء المرجع نفسه ص ٣٨٨ .

ينقلونها أحياناً بلفظها ، على نحو يتجاوز التأثر المألوف عند سائر شعراء العصر الأموى . ويرى أن ذلك التضمين كان أيسر على الخوارج منه على غيرهم ، وذلك لأن شعرهم على مستوى واحد من « السلاسة » ، و« عصرية» المعجم ، وليس فيه من الألفاظ الغريبة والصور الجاهلية ما يصعب معه أحياناً تناسب العبارة القرآنية مع الصورة الشعرية [1] .



(١) أنظر المرجع السابق ص ٣٩ والعبارة منقولة بتصرف يسير .

صُوَرٌ من الطبيعة الحيوان

في بداية دراسته لهذا الموضوع يشير الناقد إلى منهجه أو جانب من ذلك المنهج في دراسة الشعر الأموى تعتمد على الربط بين هذا الشعر وتراثه السابق (أى الشعر الجاهلى) ، ويوازن بين عناصر التقليد والتجديد فيه ، وبين ما يعد رصيداً مشتركاً لكل الشعراء ، وما يتميز به اتجاه شعرى خاص أو موهبة شعرية مفردة ، فيقول : « رأينا في الدراسة السابقة كيف ارتبط الشعر الأموى بتقاليد الشعر الجاهلى في كثير من أطره وتجاربه وصوره . والحق أن أية دراسة لشعر ذلك العصر لا تكتمل وتعمق إلا إذا ربطت بينه وبين تراثه السابق ، ووازنت بين عناصر التقليد والتجديد فيه ، وبين ما هو رصيد عام مشترك وما يتميز به اتجاه شعرى خاص أو موهبة شعرية مفردة »[1] .

ويرى أن صور الطبيعة والحيوان هي أقوى الروابط التي تربط بين الشعرين الجاهلى والأموى ، بل وهي أكثر تلك الروابط امتداداً ، ويرجح أن ذلك ناشيء عن ما تتميز به الطبيعة من الثبات والدوام بخلاف أحوال المجتمع وأنماط الحضارة . ولأن صور الحيوان والطبيعة كانت من أبرز

(١) في الشعر الإسلامى والأموى ص ٣٩ .

تقاليد الشعر الجاهلى وأكثرها اكتمالا . فيقول : « . . ولعل صور الطبيعة والحيوان هى أقوى تلك الروابط وأكثرها امتداداً بين الشعر الجاهلى والشعر الأموى . وربما كان ذلك لأن فى الطبيعة من الثبات والدوام ما ليس فى أحوال المجتمع وأنماط الحضارة . ولأن صور الطبيعة والحيوان كانت من أبرز تقاليد الشعر الجاهلى وأكثرها اكتمالا وأحفلها بالأنماط المواتية للشاعر المقلد »[١] .

ثم يتحدث عن وظيفة الطبيعة عند الشاعر الجاهلى ، وكيف كانت مجرد « خلفية » لحركة الإنسان والحيوان ، وما تتضمن من صراع بين الحياة والموت ، وما توحى به من قدرة أو جمال أوتناسق أو عجز أو قبح أو غير ذلك من المشاعر والمعانى . وهو لذلك لايحتفل بالمنظر الطبيعى فى ذاته ، فيستقصى أجزاء الصورة أو يختار منها جانباً تبرزه فى عمق وتفصيل أو تمزج بين إحساس الشاعر والطبيعة مزجاً واضحاً ممتداً كما يفعل الروما نسيون[٢] .

ولوحات الطبيعة فى الشعر الجاهلى مجرد مقطوعات مفردة أو أجزاء من قصائد طويلة دفع الشاعر إليها التشبيه : « ولا نكاد نجد من لوحات الطبيعة الخالصة فى الشعر الجاهلى إلا مقطوعات مفردة أو أجزاء من قصائد طويلة يخلص الشاعر إليها — فى الأغلب — عن طريق التشبيه ، كأن يقرن جمال صاحبته وطيب رياها بروضة جادها الغيث ، أو جرت فيها الجداول فنما عشبها ، وتفتحت أزهارها ، وحملت إليها الصبا عطرها ازكى ، أو يثنى على كرم ممدوحه فيصف نهراً أو بحراً أو مطراً غزيراً أو سيلا عنيفاً مهوناً من شأنه — على جلالته — إذا قيس بكرم ذلك الممدوح »[٣] .

ويلاحظ أن صور الطبيعة التى يرصدها الشاعر — على قلتها — تكون فى أغلب الأحوال والطبيعة متغيرة أو حافلة بالحركة وقد يكون من طبيعة تلك الصور أن تكون متحركة كالرياح أو الأمطار أو الرعود والبروق

(١) المرجع نفسه ص ٣٩٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٩٠ بتصرف يسير جداً .
(٣) المرجع نفسه ص ٣٩٠ ، ٣٩١ .

أو تدفق المياه الذى يصاحب السيل ، أو السراب ، أو أشعة الشمس ، وقد تكون الحركة لإنسان أو حيوان ، كحركات الظباء «والعين» أو ماشابه ذلك [١] .

كما يرصد الشاعر الجاهلى العاصفة من بعد وكأنه يريد أن يطلق لخياله العنان ، ويجسم كل ألوان الحياةوالحركة ، أو يستشف وراءها معانى من الحنين إلى المجهول البعيد : «والشاعر فى هذا الوصف يرصد العاصفة من بعيد وكأنه يريد أن يطلق لخياله العنان — دون أن يقيده برؤية واقعية — لكى يجسم فيها كل ألوان الحياة والحركة ، أو يستشف وراءها معانى من الحنين إلى المجهول البعيد . .»[٢] .

ويصور أسلوب الشاعر فى ذلك الرصد ووظيفته فقد يتوهم ما تحدثه العاصفة المطيرة من آثار ، وقد يصور مظهراً آخر من مظاهر الحركة خلال تلك الرؤية المتخيلة للعاصفة المطيرة وذلك بتصويره لرحلة أحبائه الراحلين وهم يغيبون عن عينيه خلف الكثبان والوهاد ، وكأنه يستعيد تلك الرحلة بعين الخيال متصوراً ظعنهم وأماكن حلولهم[٣] والشاعر يستعين بصديق له فى استعادة تلك الرحلة السابقة لأحبائه . فإن لم يجد ذلك الصاحب الذى يسأله توجه بسؤاله إلى الطلل[٤] .

أما وصف الشاعر الجاهلى للحيوان ، فيتسم بالحركة المقرونة ببعض الدلالات والرموز . «فإلى جانب ناقته — التى هى المحور الأول لوصفه — يحتفل الشاعر بتصوير كثير من حيوان الصحراء وطيورها متخذاً منها — فى الأغلب — وسيلة لتجسيم الصراع بين الحياة والموت فى إطار من الحركة المتدة المتراوحة بين الرقة واللين والأمن ، والعنف والضراوة والفزع»[٥] .

ويتساءل عن أسباب احتفال الشاعر الجاهلى بالحركة ، وهل سببه

(١، ٢) المرجع نفسه ص ٣٩١ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٩٣ .

(٤، ٥) المرجع نفسه ص ٣٩٤ .

سكون الصحراء وانبساطها ، ومناظرها الممتدة الرتيبة . أم سببه حركة البدوى الدائبة رحلة وانتقالا . أم لعل سببه تعبر الشاعر الجاهلى التلقائى عن القلق والتوفز الذى كان يعتمل فى نفوس العرب قبيل الإسلام ، وهم يتطلعون إلى عالم أكثر استقراراً ورحلة أجل غاية ، فى أثناء ما كاد يكتمل لهم من ملامح الشعب وسمات القومية [١] . ويعقب على ذلك بقوله : « . . أغلب الظن أنه كان وليد تلك المعانى البيئية والنفسية والحضارية جميعاً ، ومعانى أخرى قد يهتدى إليها الباحث إذا أطال النظر فى حياة العرب حينذاك » [٢] .

ويعتمد الناقد على الشعر لاستخراج الأمثلة لتأكيد ما يقول . وإيضاحه ؛ فالدراسة الفنية للشعر عنصر أساسى لفهم ذلك الشعر . دون تجاهل للظروف الاجتماعية والحضارية التى كان يمر بها ذلك المجتمع من رحلة ، وسكون للصحراء ، وتمهيد واستعداد لنشأة المجتمع الواحد الذى كان قد أخذ يتهيأ لذلك . ومع ذلك فإن الناقد — رغم ثقته فى استنتاجها يوردها فى صورة ظنية أو ترجيحية . غير غافل عن نفسية الشاعر فى ظل العوامل الحضارية التى يوردها .

ويتوقف عند ذى الرمة مصوراً ما يصفه بولعه العجيب بمظاهر القيظ والهاجرة فى صيف الصحراء ، وكأن رحلته فيها تتم فى جحيم مشبوب ، تشوى الرمال والصخور والحيوان ، والإنسان . وكأن الشاعر يعشق ذلك القيظ ، ويربط بينه وبين الحب [٣] .

ويصور المعانى التى يحسها الشاعر الأموى ذو الرمة فى حياة الصحراء ، من صراع بين القوى والضعيف ، ولقاء بين الحياة والموت ، ومواجهة بين إرادة البقاء عند الحيوان والإنسان وعوامل الفناء متمثلة فى عناصر الطبيعة

(١ ، ٢) المرجع نفسه ص ٣٩٤ .

(٣) المرجع نفسه ص ٤٠٠ .

(٤) المرجع نفسه ص ٤٠٣ .

وأطماع الإنسان والحيوان [١] ويمثل لذلك بقوله : « فالحر والقر والريح والظمأ والكلال والضلال تطارد الأحياء فى كل مكان ، والأحياء أنفسهم يطارد بعضهم بعضا ويأكل بعضهم لحم بعض : السباع . . والظباء والمها ، والكلاب والصياد . . . والثيران والحمر ، والصقور والعقبان . . والقطا والحبارى وضعاف الطير ، والإنسان . . وا لإنسان ، حتى الجوارح والسباع يطارد بعضها بعضا ، ويأكل بعضها لحم بعض . . . . » [٢] ، « ولا غرو أن يجد الشاعر ريح الموت فى كل مكان ويحس الشكل والنوح فى وجوه كثيرة من الصوت والحركة وغيرها من مظاهر الطبيعة » [٣] .

وعمدة الناقد فيما يتوصل إليه من النتائج هو شعر الشاعر أو شعر غيره من معاصريه إذا لزم الأمر ، فالنص يفرض نفسه باعتباره الموضوع الأول لجهد الناقد .

ويربط الناقد بين الطرماح وذى الرمة باعتبار الأول أقرب الشعراء منهجاً إلى الثانى . . على أنه لاينسى فى هذا الموقف أن يبين أن الشاعرين فى هذا لم يكونا مبتدعين ، بل متبعين لتقاليد الشعر الأموى والجاهلى على اختلاف فى « الصوغ » ومدى التردد [٤] .

ثم يتحدث عن الصورة التى يصور بها ذو الرمة وأمثاله الموت فى الصحراء ، إذ يفترس الموت الحياة وهى بعد جنين لم يوهب الوجود فى عالم الأحياء ، ومن ثم نصادف كثيراً من صور إجهاض الناقة جنينها ، وما أكثر ما تسرع الذئاب فتقتات بلحومها وهى مازالت فى مشيمتها [٥] ويمضى فى بيان تصوير الشاعر لأصوات وكأنها الموسيقى التصويرية لتلك الدراما الفاجعة فى الصحراء . التى يخيل إليه فيها أنه يسمع عزيف الجن وقرع

(١) المرجع نفسه ص ٤٠٣ .
(٢) المرجع نفسه ص ٤٠٣ ، ٤٠٤ .
(٣) المرجع نفسه ص ٤٠٤ .
(٤) المرجع نفسه ص ٤٠٥ .
(٥) المرجع نفسه ص ٤٠٥ بتصرف .

طبولهم . بل يكاد الشاعر لشدة إحساسه ، وقلقه أن يسمع صوت الصحراء مختلطاً غامضاً [١] .

ثم يعرض لصراع الحياة والموت كما يصوره ذو الرمة وكما فعل الجاهليون فيذكر أن هناك مستويات ثلاثة لذلك الصراع . فالثور رمز للإرادة والمواجهة .

والحمر الوحشية رمز للقدرة على النجاة بالحذر والفرار أما فواجع الحياة التي تتسلل إلى الأحياء الغافلين فيمثل لها بالمها والظباء؟[٢] .

أما صورة الثور ، فصورة نمطية مكررة ، رغم ما قد يضيفه إليها الشاعر من لمسات بديعة ، فقد حدد الجاهليون خطوطها الأولى وحددوا ملامحها ، وأبرزوا دلالاتها . ثم تابعهم الشعراء الأمويون على اختلاف يسير بينهم في اللمسات والألوان والحركة والصيغة الشعرية [٣] .

والشاعر في وصفه للثور مدفوع بإعجابه بناقته وما تتسم به من قوة ونشاط على السير ، فيشبهها به ولكن ما يلبث أن ينسى ناقته ، ويستغرق في وصف الثور مقدماً له بصورة كأنها مثل لكمال ، وقد يعود في نهاية الوصف إلى الإشارة السريعة إلى ناقته أو يتجاوزها إلى غيرها من جوانب القصيدة .

أما الصورة التي يقدمها للثور فتصوره متفرداً في مرعاه حتى يضطره الليل والمطر إلى الاحتماء بشجر الأرطى حتى يسفر الصباح ويمضى معه في حركته متابعاً إياه حتى يعترضه الصياد وكلابه فتدور رحى معركة ينتصر فيها الثور مستخدماً سلاحه الطبيعي ممثلاً في قرنيه النافذين ، مدفوعاً إلى

---

(١) انظر المرجع نفسه ص ٤٠٥ .

(٣،٢) انظر المرجع نفسه ص ٤٠٧ .

الفوز والنضال بحب الحياة والحرص عليها ، ويترك خلفه الكلاب صرعى ، والصياد حزيناً ، بينما يمضى هو فرحاً بما أصاب من نجاة [١] .

وبعد أن يورد الناقد نموذجين لوصف الثور يمثلان ماذكرنا من صراع أحد النموذجين لذى الرمة والآخر للقطامى . ينتهى إلى أن الثور هنا « رمز » للاغتراب ، والوحدة والقلق التى يحسها الشاعر أو معاصروه ، ويوضح الناقد ذلك بقوله : « . . . والناظر فى هاتين الصورتين ، وأمثالهما المكررة عند هؤلاء الشعراء على اختلاف ، فى الإيجاز والتفصيل يحس إزاء هذا « المثال الكامل » ، وما يجسم الشاعر فيه من صفات وما ينسب إليه من مشاعر وما يرصد فى حياته من لحظات ، أنه أمام رمز كبير يتجاوز الوجود الحيوانى للثور ، وإن ظل مرتبطاً فى صوره المادية بهذا الوجود »[٢] .

ويمضى إلى بيان ذلك الرمز العام مبيناً وضوحه ، وتميزه وتفرده ، لكى يكشف عن محتوى ذلك الرمز أو دلالته فيقول : « . . فالثور كائن متفرد قلق ، يجد الوحشة فى ظلمة الليل وهب الريح ووقع المطر . وهو فى تلك اللحظات التى يعده فيها الشاعر لخوض معركة الحياة والموت ، بعيد عن قطيعه ، موغل فى المراعى النائية وحيد مرموق ، يشرف فيلوح على قمة كثيب أو يهبط فيخفى عن العيون »[٣] . ثم يقول : « ولعل نسبة « الوسواس » إلى الثور من أبلغ الدلالات على ذلك المعنى الإنسانى الذى يلحظه الشاعر فى تلك اللحظات الحافلة بالنبض والصراع فى حياته »[٤] .

ويضيف الناقد من شعر الشعراء الجاهليين والأمويين ما يدل على رمزية الثور ، ويمضى فى تأكيد ذلك[٥] .

ومما يدل على رمزية « الثور » أنه يبدو وكأنه ضيف نزل على أرطاة

---

(١) أنظر المرجع نفسه ص ٤٠٧ ، ٤٠٨ .

(٢،٣) المرجع نفسه ص ٤١٢ .

(٤) المرجع نفسه ص ٤١٢ — ٤١٣ .

(٥) المرجع نفسه ص ٤١٢ — ٤١٥ .

يحتمى بها ، أو كأنه فارس قد نذر نفسه لمعركة مقدسة لا يدرى أين ومتى تقع ، لكنه ينتظر ما يأتى به الحدثان فيقول : « ويبدو الثور فى الصورة وقد حل « ضيفا » على شجرة الأرطاة يحتمى بأغصانها من القر والمطر ، كأنه فارس قد نذر نفسه لمعركة مقدسة لا يدرى أين ومتى تقع ، لكنه يبيت ينتظر « الحدثان » كما يعبر القطامى ، أو كمن يقضى نذراً كما عبر لبيد »(١) .

أما عناصر الطبيعة فى الصورة الشعرية فكأنها من حول الثور نذر للعاصفة التى توشك أن تهب والمعركة التى حان أن تقع .

لحق سقته من المحرم ليلة	هطلت عليه بديمة هطلانا
فثنى أكارعه وبــات تجمه	رهم تسيل تلاعه إمعانا
أرقا تضاحكه البروق تراجفت	كسنى البريق ، ولامع لمعانا

ولا يخفى ما فى قول الشاعر « تضاحكه البروق » من مفارقة درامية بين ظاهر اللفظ ومدلوله النفسى . فقد بلغت هذه النذر الطبيعية نفس الثور فأصبح « متوجساً شئز القيام » ينفس عن قلقه بتقضيب الأغصان من حوله »(٢) .

ويمضى إلى ما يعتبر ريادة للدراسات الخاصة بالصورة فى الشعر الجاهلى أو الإسلامى وصلتها بالطقوس الدينية إلى القول : « وكأنما تمارس الطبيعة مع الثور ما يشبه بعض الطقوس الدينية ، فهى تغسله وتطهره ، وتطيبه قبل المعركة ، ويبدو الربط بين الثور والشعائر الدينية صريحاً فى قول ذى الرمة :

كأنه والدجى فى الليل منغمس	ذو يلمق من عتيق القهز مقصور
إذا انجلى البرق عنه قام مبتهــلا	لله ، يتلو له بالنجم والطور »(٣)

ويربط بين صور الطبيعة حول الثور — كما رأينا من قبل — وبين الطبيعة متمثلة فى الطيب والطهارة(٤) .

(١ ، ٢) المرجع نفسه ص ٤١٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ٤١٥ .
(٤) المرجع نفسه ص ٤١٦ ، ٤١٧ .

ويتضح الرمز من الصورة التي ترسم للثور «كأنه فارس يواجه أعداءه ، ويدرك مدى ضراوتهم فيحس الخوف من لقائهم أول الأمر ، ثم لا يلبث أن يعتصم بكبريائه ويمسح عن نفسه الخوف ويندفع إلى المعركة في شجاعة ، ويتردد كثيراً عند الشعراء الأمويين معنى الكبرياء والأنفة من الفرار كما ترددت عند الجاهليين[1] .

ويعقب الناقد على ما أورده من أمثلة شعرية تؤيد آراءه السابقة بقوله :

« والشاعر في الصورة الكاملة للقاء الثور والكلاب — يرسم الأجواء المادية والنفسية للصورة قبل المعركة وخلالها وبعد انقضائها . ويبدع ذو الرمة — إذا تجاوزنا غرابة بعض الألفاظ — في مزج الجو المادي بالجو النفسي ليلة المعركة ، وتبدو براعته في استخدام اللون والحركة في كثير من جوانب الصورة . معبراً حينا عن تفرد الثور ووحشته في تجسيم بديع »[2] .

ويصور الناقد بعض السمات لتصوير الشاعر للأجواء المادية والنفسية للصورة . وينتهي إلى القول : « وتمضي المعركة إلى نهايتها المرسومة فينتصر الثور — أو الفارس المفرد رمز الحياة والإرادة — ويترك كلاب الصياد مضرجة بدمائها ، والصياد يعض بنانه ندماً على خسارته في كلابه وعلى ما فاته من صيد ثمين . وما دام صاحب الكلاب يمثل الطرف الآخر من الصراع فإن الشاعر يصوره على نحو زرى يحط من قدره ، فهو دائماً فقير جائع يرتدى الأطمار ، ويمنى نفسه وزوجته وأولاده « باحم طرى » طالما اشتهوه . وهو يقف في خاتمة الصراع ندمان أسفاً رمزاً لهزيمة الموت أمام إرادة الحياة وقوة البطل . وهذه الصورة تتردد في شعر هؤلاء الشعراء سواء كان اللقاء مع الثور والكلاب أم مع الصائد وقوسه ونبله وحمار الوحش »[3] .

ويوضح الناقد أن الجانب الرمزي في صورة الصياد مألوف في الشعر

---

(١) المرجع نفسه ص ٤١٧

(٢) المرجع نفسه ص ٤١٩

(٣) المرجع نفسه ص ٤٢١ ، ٤٢٢

الجاهلي سواء حديثهم عن فقره أو ندامته ، بل إنه يرى أن الرمز في تلك الصورة أقرب إلى تصوير معركة إنسانية بين البطل وأعدائه المتربصين به [١] .

وينهي الناقد حديثه عن الدلالة الرمزية للثور والصياد بقوله : « . . وقد يكون فقر الصياد وهيئته الزرية حقيقة واقعة ، لكن إلحاح الشعراء على ذكرها بهذه الكثرة يوحي بأن الشاعر يختار ويبرز من الواقع ما يلائم دلالاته النفسية التي قد ينطوي عليها ظاهر النص . وقد يكون ما وصفناه من تفرد الثور ووحشته وقلقه صورة من واقع حياته في بعض لحظاتها ، لكن اختيار الشاعر لتلك اللحظات بعينها واستخدامه لكثير من الألفاظ والعبارات الدالة على تلك المشاعر الإنسانية توحي بأن الشاعر — يقدم بالفطرة أو بالوعي — رمزاً لذلك الصراع الدائم بين الحياة والموت حين تتم بينهما المواجهة على هذا النحو . وتظل الصورة المادية الواقعية مع ذلك صورة فنية ، لها في ذاتها ما لها من جمال ومن ارتباط بالواقع » [٢] .

وهو صراع كما يقول ليس : « . . للحياة فيه قدرة على القتال ، لكنها إرادة البقاء تمنح الحي الأعزل سلاحاً غير سلاح الحرب يتقي به الموت المتربص عند مورد الماء ، عصب الحياة ومانحها في الصحراء .

فالحمار الوحشي لايستطيع القتال كالثور . . إذ ليس له قرنان يذود بهما كقرنيه ، لكن له مع ذلك سلاحين يقومان مقام الروقين ويغنيان غناءهما في كثير من الأحيان هما : الحذر والهرب .

والصائد من جهة أخرى ليس في حاجة إلى أن يعد لهذا اللقاء كلاباً ضارية مدربة على الصيد والقتال ، بل يتدرع بالختل والتربص ويرمي عن قوسه من بعيد كأنه القدر الخفي . . » [٣] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٢٣ .
(٢) المرجع نفسه ص ٤٢٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ٤٢٥ — ٤٢٦ .

ويبين جانبي الصورة البارزين في الصراع بين حمار الوحش والصياد ، فالحمار يلزم جانب الحذر ، والصائد متربص منتهز للفرصة ، ويقف القدر بالمرصاد بين حذر الأول وتربص الثاني ، فتطيش سهام الصائد ، وينجو الحمار ، في لقاء خاطف سريع بين الحياة والموت ، دون أن يظفر الحمار وأتنه بالري من المنهل العذب المتاح بعد جهد جهيد من القيظ والظمأ [١] » .

كما يوضح الناقد الصورة التي يكون عليها الحمار الوحشي ، ويبين تناقضها مع الصورة التي يكون عليها الثور ، فالثور آنس في سربه ناعم في مرعاه لا يزعجه إلا الجفاف ، أو الظمأ ، وهو بين أتنه سيد مسيطر يجمعها ويفرقها ويهذب النافر منها ، يختار لها المورد الذي ترده ، ويختار لها ساعة الورود ، ويبث فيها روح الحذر والترقب ، وكأنه شيخ القبيلة المحنك ، الذي عركته التجارب . وكأن الشاعر يرسم صورة للمجتمع القبلي المنظم ، أما الثور فيشعر بالقلق والوحشة والتفرد [٢] . ويرى الناقد أن الشاعر في رسمه لحمر الوحش وكأنه يقدم صورة لمجتمع قبلي منظم ، في مقابل صورة البطل الفردي الذي يرمز إليه الثور ، يلح على بيان تفاصيل الصورة ، متابعا الحمار لحظة فلحظة . فيقول : « لذلك يعايش الشاعر — في صورته — حمار الوحش أكثر مما يعايش الثور ويرسمه في لحظات أمنه بين سربه مليئاً بالحياة والقوة ومعاني السيطرة ، ويتابعه لحظة بعد لحظة وهو يسوق قطيعه إلى الماء هابطاً به القيعان حيناً ومشرفاً به الوهاد والكثبان حيناً آخر ، مستشرفا أي الموارد يأتي وأيها يدع ، حريصاً على ألا يشذ من القطيع أحد ، بأسلوب لا يخلو من قسوة يراد بها الخير ، ويطيل الشاعر الحديث عن لحظات الحذر والترقب ، والحمر تقدم رجلا وتؤخر أخرى قبل أن ترد الماء ، على ما بها من شدة الظمأ ، كما يصف تحفز الصائد ولهفته وانتظاره اللحظة المناسبة ، وندمه إذا يخطىء رميته ، وإذ يراها تفر مذعورة إلى حيث الأمن والنجاة .

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٢٦

(٢) المرجع نفسه ص ٤٢٦ بتصرف .

وقد تطول الصورة أو تقصر لكنها لا تكاد تخلو من تلك الخطوط الأساسية التي يمكن أن توحي بما تتضمنه من دلالات ورموز عن لقاء الحياة والموت »[1] .

وبعد أن يقدم الناقد صورتين للقاء الصياد بالحمار وأتته إحداهما للفرزدق والأخرى لذي الرمة ، ويبين أن خطوط الصورة لديهما واحدة في الغالب ، وأنهما خاضعان للنمط الجاهلي المألوف لتلك الصورة ، ولكثرة « الغريب » الذي نراه في وصف الإبل وحيوان الصحراء عند الجاهليين [2] ، يقول : « ونستطيع أن نلمس « نمطية » الصورة و « دلالاتها » هنا ، « . . . » سواء في خطوطها العامة أم في تفصيلاتها وأجزائها . فالشاعر في كلتا الصورتين يقابل بين ما كانت تنعم به تلك الحمر من كلأ ممرع ، وما أصبحت تقاسيه من جفاف المرعى وقلة الماء وقيظ الصيف ، ثم يتابع الحمر في سعيها إلى الماء وحذرها وترددها حين تبلغه ، ويصف حال الصائد المتربص ثم فشله وندامته وهو ينظر إلى الحمر مولية تطلب النجاة . والشاعران — داخل هذا الإطار العام — يشتركان في « جزئيات » من الصورة جرى عرف الشعراء منذ الجاهلية على أن يلتفتوا إليها حتى لنراهم يشتركون أحياناً في الألفاظ والعبارات . . »[3] .

ويؤكد الناقد على نمطية الصورة في هذا الموضوع ، ومقدار احتذاء الشعراء الأمويين لخطوطها العامة وأجزائها ومعجمها بما فيه من غريب فيقول : « ولسنا هنا في معرض الحديث عن « السرقة » أو « الأخذ » ، بل نريد أن نؤكد « نمطية » تلك الصورة بما فيه من غريب أحس به أهل العصر وسموه بالغريب ، ومهما يبلغ ثبات ملامح البيئة في الصحراء وطبيعة الفصول فيها فلا يمكن أن يفضي ذلك إلى أن يشترك الأمويون والجاهليون في تلك الأجزاء والألفاظ بعينها على هذا النحو الذي رأيناه . والذي يعنينا في هذا المجال تشابه الواقع عند هاتين الطائفتين من الشعراء بقدر ما تعني

(٢،١) المرجع نفسه ص ٤٢٧ .

(٣) المرجع نفسه ص ٤٣١ ، ٤٣٢ .

بالصورة الفنية لذلك الواقع وتكرر كثير من جوانبها عندهم جميعاً » [١] .

ويختص — كما يرى الناقد — صراع الإرادة فى لقاء الصياد وحمر الوحش ، — ويلعب القدر دوراً هاماً فى إنهاء ذلك اللقاء لصالح الحمر — فمع قيام ذلك اللقاء على الختل والتربص ، فإن الصياد المدرب تطيش سهامه ، وتنجو الحمر [٢] .

أما المستوى الثالث ، لتصوير لقاء الحياة والموت فى الصحراء فيتمثل فى غدر فاجع ، يغتال الصغار الضعاف فى غفلة من أمهاتهم [٣] فالبقرة الوحشية قد تترك صغيرها لترعى ، ثم تعود إليه لترضعه ، فتجده قد أصبح أشلاء أو بقايا على يد وحش مفترس . وهذا التصوير يعطف على الأم المفجوعة ، وكأنه رمز لتسلل الموت إلى الأحياء فى غفلة منهم ، فيفترس أحدهم دون أن يستطيع لذلك دفعاً ، ولا ينسى الناقد أن يشير إلى أن الشعراء الجاهليين قد أولعوا بتصوير تلك الأمومة المفجوعة ، وسبقوا الأمويين إلى تصوير كثير من لحظاتها النفسية وعباراتها وألفاظها [٤] .

ويعلق الناقد على تلك الصورة الثالثة من صور لقاء الموت والحياة . بقوله : « . . ولعلنا نلاحظ أن الشاعر ينظر إلى الفاجعة — كأنها مجرد عدوان من وحش قوى على طلا ضعيف — بل يراها تمثيلا لطبيعة الحياة وتربص الموت بها فى كل حين . فالسبع ليس إلا « وسيلة » تستعين بها المنية : « بأن المنية يوماً أرسلت سبعا » ، وكذلك يعبر ذو الرمة بقوله : « حذار المنايا . . . رهبة أن يفتنها به » [٥] .



(١، ٢) المرجع نفسه ص ٤٣٤ .
(٣) المرجع نفسه ص ٤٣٥ .
(٤) المرجع نفسه ص ٤٣٧ وأنظر المرجع نفسه ص ٤٣٦ .
(٥) المرجع نفسه ص ٤٣٨ .

ملامح فنيه

تحت هذا العنوان يوضح الناقد جوانب الإبداع فى الشعر الأموى ، فيرى أن مظاهر ذلك الإبداع فى التشبيه والمجاز والمعجم الشعرى ، وغيرها من وسائل رسم الصورة تبدو قليلة إذا قارناها بما نصادفه من وجوه التقليد والاتباع .

وغلبة التقليد ترجع لا لمجرد احتذاء الجاهليين فى بعض التشبيهات والمجازات والألفاظ ، وإنما فى متابعتهم لهم فى تصورهم الفنى . .

ويمثل لذلك بما أشار إليه من قبل فيما كان الجاهليون ينشدون به « الكمال » فى تصويرهم للأشياء ، ويرد إلى ذلك الأسلوب الجاهلى فى نشدان « الكمال » ما عرف فى الشعر العربى بعد من « المبالغات » فالجاهلى إذا مدح فشبه حاول أن يقرن ممدوحه بمشبه به تتمثل فيه صفة « الكمال » كالبحر مثلا ، وإذا وصفه بالشجاعة ، شبهه بالأسد باعتباره نموذجاً للكمال فى الشجاعة ، وإذا وصفت المرأة بالجمال شبهت بالشمس والقمر باعتبارهما

نموذجاً لكمال الجمال . وهكذا يمضى فى إيضاح ذلك المنهج الجاهلى الذى احتذاه الأمويون [1] .

ويعقب على ذلك بقوله : « ومن هنا كان خيال الشاعر الجاهلى — والأموى من بعد على سبيل التقليد — دائم اليقظة لالتماس تلك « الصور من الكمال » وعقد وجوه شبه بينها وبين ما يصفه من أشياء أو أحياء أو خواطر وعواطف . ولعل ذلك هو ما طبع الشعر العربى القديم بتلك السمة الغالبة من الرصد الخارجى ، اكتفاء بعقد الصلات بين ظواهر الأشياء التى قد تبدو بعيدة الصلة أو متناقضة أو مبعثرة ، يجمعها خيال الشاعر الراصد ، ويبث بينها من الوشائج ما يجعل بعضها بديلا لبعض »[2] . ثم يقول : « والناظر فى شعر الطبيعة عند الأمويين يرى هذا السعى وراء « الأكمل » فى صور كثيرة ، أغلبها احتذاء للجاهليين ، وقليلها مبتكر أصيل أو إضافة جديدة إلى الصورة القديمة »[3] .

ويبين صعوبة دراسة الصورة عند شعراء الطبيعة الأمويين ويرجعها إلى الأسباب الآتية :

أنهم قلما يستغرقون فى تفصيل جوانب التشبيه أو المجاز حتى يصبح لوحة فنية أو صورة فنية كاملة . وإنما تأتى صورهم منثورة فى أبيات متفرقة أو مفردة هنا أو هناك داخل نطاق الصورة الكبيرة لوصف الرحلة أو الأطلال أو الحيوان أو الصيد .

والصعوبة الأخرى تتمثل فى الغريب الذى يكثر فى أشعارهم ، فقد نظر الشعراء إلى ألفاظ اللغة على أنها « تراث مباح » يندفعون به بحرية ، دون أن ينظروا إلى طبيعة العصر أو تطور الذوق [4] .

ويبين أثر نظرتهم تلك إلى اللغة بقوله : « وقد انتهى ذلك بالشعراء

---

(١) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٤٤٠ — ٤٤١

(٢ ، ٣) المرجع نفسه ص ٤٤١

(٤) المرجع نفسه ص ٤٤٢ ، ٤٤٣

إلى أن تصبح الألفاظ عندهم أحياناً بديلا من التفنن والتصوير من ناحية ، وإلى براعة لغوية فائقة — عن وعى أو غير وعى — بائتلاف الحروف واختلافها واتساق الإيقاع واضطراب ، وكل ما يتصل بعلاقة الألفاظ بعضها ببعض فى العبارة الشعرية من ناحية أخرى »[1] .

ويمثل للناحية الأولى باستخدام الشاعر لسلسلة من الألفاظ المتعاقبة المتقاربة المعانى أو الإيقاع أو الإيحاء . ويمثل للدور الذى لعبه « الغريب » فى شعر الشاعر الأموى ويرى أن الغريب كان بديلا عن الإبداع أحياناً ، أو صار فا للشاعر عن استقصاء الصورة [2] . ويقول عن براعتهم اللغوية إنها لا تعبأ كثيراً بروح العصر أو مقتضيات التطور . ويشير إلى مظاهر تلك البراعة مثل تتابع الحروف ، والمجانسة أحياناً [3] كما يشير إلى « التنغيم » و « الامتداد » أو الانسياب ويبين كيفية الشاعر فى استخدامه ، ويتحدث عن التكرار ، ويرى أن تلك الظواهر الصوتية واللغوية ليست وقفاً على ذى الرمة ولا معاصريه ولكن لها أصول فى العصر الجاهلى [4] . « أما عن صور الشاعر ومجازاته وتشبيهاته فإن كثيراً منها — كما ذكرنا — تقليدى مألوف وبعضها جديد أو ذو « صيغة » جديدة »[5] .

وهكذا يحاول الناقد أن يبين مدى التجديد والتقليد فى الشعر الأموى ، ويحدد بوضوح الشعراء أو المدارس الشعرية التى أحدثت بحق هذا التجديد كالعذريين . ويقف عند الفحول ليبين غلبة التقليد على أشعارهم . ويتخذ نموذجاً من نماذج التقليد فى وصف الحيوان والطبيعة ، لينتهى إلى أن هذا الفن الشعرى اعتمد على أصول جاهلية واستمد منها حتى فى الألفاظ والصور ، كما كشف ما فى أوصاف الحيوان من دلالات رامزة .



(١ ، ٢) المرجع نفسه ص ٤٤٣
(٣) المرجع نفسه ص ٤٤٤ — ٤٤٥
(٤) المرجع نفسه ص ٤٤٦ ، ٤٤٧
(٥) المرجع نفسه ص ٤٤٨

الباب الثانى
نقد القصة

نقد الرواية

كان لكتاب «فى الأدب المصرى المعاصر الذى صدر سنة ١٩٥٥ أثره على نقد الرواية فى مصر . إذ جاء ذلك الكتاب فى فصله الخاص بالسلبية فى القصة المصرية[1] ، ليبين فى وضوح شديد ، وبمنطق لا يسهل رده أن العمل الروائى له كيانه المستقل عن الواقع ، وإن كان يستمد منه ، نماذجه ، وشخصياته ، وأحداثه ، ولكن ذلك الاستمداد لا يعنى الأخذ المباشر عنه » وإذا كان الحديث فى ذلك الفصل يختص من عناصر العمل الروائى بالشخصية فإنه ليس من حق الكاتب أن يلتقط شخصياته من الواقع دون أن يضيف إليها من خياله وإبداعه . وإن حجته التى يتذرع بها والمتمثلة فى أن مثل تلك الشخصيات موجود فى الواقع ، لا يعطيه هذا الحق ، فهو مطالب بأن يضعها فى إطار قصصى بعد أن يعيد خلقها ، بحيث تصبح ذات كيان إنسانى مقنع . وينبه الدكتور القط الكتاب إلى اختيار أنماط عادية أو مألوفة من الناس تتسم بالإيجابية ، والتفاعل مع ما حولها . فيقول : «للحياة

---

(١) دكتور عبد القادر القط . فى الأدب المصرى المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٥ ص ٦ – ٤٤

نماذجها الإيجابية والسلبية من أشخاص يصنعون الأحداث ، وينتهزون الفرص ، ويؤثرون فيمن حولهم من الناس ، وتتخذ عواطفهم وانفعالاتهم في معظم الأحيان طابع العمل ، وآخرين يقفون جامدين ليتلقوا الأحداث كما تجيئهم ، ويستدبرون الحظ آسفين نادمين ، ويستجيبون لإيحاءات من حولهم في إستكانة ، ويخضعون لإرادة البيئة والتقاليد مهما تكن ظالمة خاطئة . ولا تعدو عواطفهم وانفعالاتهم أن تكون إحساسات داخلية مكبوتة لاتنطلق إلا في أحلام اليقظة والتخيل . والقصاص حين يصور الحياة يستطيع أن يختار نماذجه من بين الإيجابيين والسلبيين أو منهما معاً ، ولكنه بعد ذلك مطالب أن يضع هذه النماذج جميعاً ، تحت ضوء خاص ، يخلق لها دلالات جديدة ، ويبث فيها معنى طريفاً نجعل من قصته حافزاً إلى الحياة ، ومنبهاً إلى ما فيها من خير وشر بحيث يخلق في نفوس قرائه وعياً قوياً بمجتمعهم ومشكلاته ونفوسهم وحقيقة ما يعتمل فيها من أحاسيس . وهكذا يكون الفن — إلى جانب المتعة ، والجمالية — دافعاً إلى التطور باعثاً على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة فحسب »[1] .

ويبين الأسباب التي تجعل الشخصيات الإيجابية أكثر نفعاً وملاءمة للعمل القصصي من الشخصيات السلبية ، فيقول : « . . ومن اليسير على القصاص أن يصور النماذج الإيجابية لتجتمع فيها كل هذه الصفات والمعاني ، إذ أنها بطبيعتها قادرة على ذلك مستجيبة لما يبثه فيها الفنان من حياة وإحياء . أما تصوير الشخصيات السلبية فأمره أصعب وأشق من هذا . بل هو مزلق خطير قد يفضي بالقصة إلى أن تكون باعثة للسخط على الحياة ، مثبطة لهمم قارئيها ، تلقي في نفوسهم من الإيحاءات السلبية ما يجعلهم صورة لتلك الشخصيات الضعيفة العاجزة . ذلك فضلا عن أن مثل تلك الشخصيات لا يمكن أن تكون محور عمل فني ناجح ، إذ أنها لضعفها لا تخلق صراعاً قوياً بين إرادات مختلفة ، فتجيء القصة فاترة ، لاحياة فيها ، خالية من ذلك العنصر القوي الذي يثير القارىء ويهز عواطفه ، عاجزة أن تخلق فيه

---

(١) المرجع نفسه ص ٦

من التعاطف مع بعض شخصيات القصة ما يفتح وعيه الباطن لما يريد أن يلقيه القصاص من إيحاءات . . »[1] .

وهو لا يحرم استخدام الشخصيات السلبية أو الضعيفة تحريماً مطلقاً في الأعمال الروائية . ولكنه يعارض بشدة الصورة التي وردت عليها عند بعض القصاصين المصريين من غلبة الضعف والسلبية التي لا يمكن أن تستثير تعاطف القارىء . يقول : « على أن هناك وجهاً آخر لتصوير تلك الشخصيات السلبية يتحقق معه ما ينبغي للفن من وظيفة إنسانية اجتماعية وعناصر جمالية . فقد يستطيع القصاص أن يثير حول تلك الشخصيات من الأفكار والأحاسيس ما يثيره حول الشخصيات الإيجابية القوية إذا أثارنا على ضعفها أو خلق فينا تعاطفاً مع هذا الضعف . وهو يستطيع أن يثيرنا على ضعفها إذا لم يرسمها مجرد شخصيات وانية فاترة تمضي حياتها رتيبة مملة بل يخلق لها من المواقف والأحداث ما ينفرنا من عجزها وسلبيتها ، ويثير فينا احتقاراً لها وازدراء بشأنها . ويستطيع أن يثير فينا تعاطفاً مع ضعفها إذا رد هذا الضعف مثلا إلى عوامل نفسية قاهرة لا تستطيع الشخصية منها فكاكاً فهي كالمغلولة تريد الانطلاق ولا تجد إليه سبيلا »[2] .

ومن الطبيعي أن تلك السمات التي يرى أنه ينبغي أن تتسم بها الشخصيات السلبية ، لم تتحقق في الروايات التي اتخذها موضوعاً لنقده . مما جعله يوضح ما ينبغي أن يكون ، لأن ما هو كائن لا يحقق الفنية لتلك الشخصيات . ويضرب أمثلة موفقة لتصوير الشخصيات السلبية التي تخضع لظروف قاهرة . أو تدعو إلى الرثاء ، وتثير تعاطف القارىء برواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ[3] ، وبرواية جون شتاينباك « رجال وفئران » : « حيث يصور كفاح بعض الأجراء الزراعيين ليمتلكوا قطعة صغيرة من الأرض يعملون فيها لأنفسهم ويستمتعون بثمار كدهم وينالون شيئاً من الأمن والاستقرار

(١) المرجع نفسه ص ٦ ، ٥

(٢) المرجع نفسه ص ٧ ، ٨

(٤) أنظر المرجع نفسه ص ٨ ، ٩

والشعور بالعزة الإنسانية حين يحسون أنهم يستطيعون أن يعملوا إذا أرادوا بدافع من رغبتهم فى العمل لا سعياً وراء لقمة عيش رخيصة ، ولا خوفاً من بطش سيد الأرض . ومع أنهم قد انتهوا إلى فشل مرير ، فإن القارىء يفرغ من قصتهم وقد استقر فى نفسه ألم لا يقل مرارة عن فشلهم ، وثورة طاغية على تلك الأوضاع الفاسدة التى تجبر مثل هؤلاء التعساء أن يبيعوا أنفسهم طوال حياتهم إلى كل من يستطيع أن يدفع لهم تلك القروش القليلة لقاء كدهم من مطلع الشمس إلى غروبها . ومع أن إحدى الشخصيتين الرئيسيتين فى القصة إيجابية قوية والأخرى سلبية ضعيفة إلى حد البلاهة فإن تعاطفنا مع الشخصية الضعيفة كان طاغياً لما أثاره الكاتب فى نفوسنا من مشاعر الرحمة والإشفاق لعجز تلك الشخصية الذى لا يد لها فيه»[1] .

ويدرك الأسباب التى تكمن خلف اختيار تلك الشخصيات السلبية فى أعمال القصاصين الذين وجه إليهم النقد . مثل غلبة النماذج السلبية فى المجتمعات الشرقية بوجه عام ، لانعدام تكافؤ الفرص ، وانتشار دواعى الفشل ، أو ماجد على المجتمعات الشرقية من وعى طبقى أحس معه الكتاب أن من واجبهم إنصاف الطبقات المضطهدة الفقيرة[2] .

وقد أغضب بعض الكتاب المنقودين ماعبر عنه الكتاب من أفكار جديدة لم يألفوها ، فحاولوا النيل من مؤلفه ، الذى ثبت على آرائه ، ولم يتراجع عنها ، وآثر ألا يكتب عن بعض أولئك الكتاب كلمة واحدة ، اعتقاداً منه بأن أعمالهم أدنى من مستوى النقد . وقد أثبت الواقع النقدى فى مصر ، صحة رأيه وسلامة مذهبه ، وحرصه على نفى الزيف عن الواقع المصرى فى حقل الأدب . .

وللدكتور عبد القادر القط رأيه المستقل ، فهو لا يركب موجة نقدية ، ولا يسبح مع التيار السائد ، إذا كان ذلك ضد الصدق والحقيقة . فما لا شك

---

(١) المرجع نفسه ص ٨ ، ٩

(٢) المرجع نفسه ص ١٠

فيه أن نجيب محفوظ من أفضل كتاب الرواية المعاصرين ، إن لم يكن أفضلهم ؛ ولكن الدكتور القط — مع ذلك — يلاحظ أنه يتأثر باتجاهات أجنبية فى تأليف رواياته ، كالمذهب الطبيعى لدى « زولا » ، فلا يتردد فى بيان تلك الحقيقة ، مبيناً أن الطبيعيين ، وعلى رأسهم « زولا » يركزون على أثر الوراثة والبيئة أو بعبارة أخرى يركزون على تصوير الغرائز الدنيا للإنسان كبحثه عن الطعام والجنس ، كما يهتمون بأثر البيئة . ومن ثم يحتفلون بهذين الجانبين ، فيفردون مساحة واسعة للجنس فى رواياتهم ويتوسعون فى تصوير البيئة المحيطة بالشخصيات . وقد تأثر نجيب محفوظ فى رأيه بهذا المذهب ، وبدا ذلك واضحاً على شخصيات رواياته . مما أحالها إلى أنماط ، وأصابها بالتسطيح ويضرب مثالا على ذلك « بياسين » السيد أحمد عبد الجواد فى الثلاثية . حيث ركز المؤلف على الجانب الحسى فى حياة ياسين والذى يعد الجنس أبرز سماته ، فلقبه « بالثور » وأطلقه يفعل ما يشاء دون أدنى تقدير للأوضاع الاجتماعية المحيطة به . كما يشير الدكتور القط إلى توسع نجيب محفوظ فى تصوير الجنس فى الثلاثية ، أوما يتعلق به من تصوير للجوانب الجسدية للمرأة التى تثير الغريزة . وقد عاد إلى الثناء على الثلاثية باعتبارها عملا روائياً كبيراً ، استطاع مؤلفه أن يبنى دعائمه ، ولكن هذا لا يعنى أنه تراجع عن آرائه السابقة فى ذلك الكاتب ، لقد وصف الثلاثية بأنها Saga أى قصة أسرة ، واعتبرها عملا روائياً ينظر إليه فى ذلك الإطار .

وقد وجه نقداً لرواية زقاق المدق ١٩٤٧ ، وكأنه يوجه ذلك النقد إلى رواية أخرى مشابهة وهى خان الخليلى ١٩٤٦ ، لما بين الروايتين من مشابه . فالزقاق تكثر به الشخصيات الشاذة إلى حد يجعل الناقد يقول : إن هذا الزقاق لا وجود له إلا فى ذهن نجيب محفوظ . ومع ذلك فإن تلك الأعمال الروائية لا تسقط جملة من عالم الرواية ، بل يثنى على بعض الجوانب الفنية بها ، فهو مثلا يرى أن الكاتب أحسن تصوير شخصية حميدة ، فى زقاق المدق ، إذ صور بيئتها ، ومهد لسقوطها حتى جاء طبيعياً لا افتعال

فيه . كما أنه معجب برواية بداية ونهاية ١٩٤٩ . لأن المؤلف فيها ، وإن لم يتخل عن أسلوبه الطبيعى استوفى العناصر الفنية فى الرواية بصورة طيبة . سواء فى رسم أغلب الشخصيات ، أو فى النهاية التى ختم بها روايته ، حيث جاءت نهاية فاجعة لينبه إلى مآسى كثير من الأسر التى كانت تفقد عائلها ، فتتعرض للضياع . ولو أنها أنهت نهاية أخرى سعيدة تجنى فيها الأسرة حصاد كفاحها لفقدت الرواية مغزاها ، ولبدا الفقر وكأنه نعمة كبرى بالنسبة للفقراء . يقول : «ومثال آخر من قصصنا المصرى الحديث نجده فى رواية «نجيب محفوظ» بداية ونهاية ، وهى تصور كفاح أم مات عنها زوجها تحاول أن تربى أطفالها تربية صالحة ، وترتفع بهم من هوة الفقر التى فغرت فاها أمامهم فجأة بعد وفاة عائلهم . وتطور طموح هؤلاء الصغار . وآمال كل منهم فى مستقبله . منهم من ضل الطريق مبكراً ، ومنهم من أوشك أن يتم له النصر . ولكن الفقر وقسوة الظروف وفساد المجتمع كانت أقوى من كفاح الأم ، وطموح الصبية فحطمتهم جميعاً فى النهاية . ولعل تلك النهاية الأثمة أبلـغ فى الدلالة على الفقر والإثارة عليه من نهاية سعيدة ينتصر فيها هؤلاء المكافحون» [1] .

ويعود الناقد إلى وقفة أخرى مع نجيب محفوظ فيما عرف عنده برواية الفكرة . يقول عن هذه المرحلة : « تمثل رواية اللص والكلاب بداية مرحلة جديدة عند نجيب محفوظ تخلى فيها عن تسجيل الحقبة التاريخية ، والقطاعات الكبيرة من المجتمع ، إلى الدراسات النفسية المفردة التى تتركز الرواية فيها حول شخصية أو شخصيات قليلة تحتمل بعض الدلالات والرموز التى تخضع فى الأغلب لسيطرة نزعة نفسية أو فكرية واحدة متسلطة . ولا يعنى ذلك بالطبع أن رواياته الاجتماعية التاريخية كانت خالية من مثل هذه النماذج ، بل إن فيها الكثير منها ، ولكنها نماذج ليس لها وجود نفسى مستقل ، ولا تخضع لها بناء الرواية الفنى ولا تسلسل أحداثها ، بل تستمد وجودها من حياتها وتفاعلها مع الإطار الاجتماعى والتاريخى العام للرواية .

---

(١) المرجع نفسه ص ٩ .

أما فى المرحلة الجديدة فإن هذه الشخصيات هى محور العمل كله : منها تنبع الأحداث وعليها يقوم أغلب البناء »[١] .

ويمكن تلخيص المآخذ التى أخذها على تلك الروايات القصيرة فى العجز عن التشخيص الكامل للبطل ، وللشخصيات الثانوية الأخرى ، وهو عجز لا يرجع إلى قصور فى فهم المؤلف لطبيعة الشخصية ودوافعها ، بل إلى قصور فى أسلوب بناء الشخصية فالماضى الذى تعيشه شخصية اللص مثلا فى « اللص والكلاب » يقدم فى إيجاز شديد لايعين على الكشف عن سلوك الشخصية فى الحاضر أو بعبارة أخرى أن التركيز على تصوير الحاضر ، وإغفال ذلك التفصيل فى بيان الماضى ، يجعل اقتناع القارىء بسلوك الشخصية مستحيلا ، يقول الدكتور القط « ولو كان هذا الحاضر ختاماً لماض مفصل طويل لوجدنا فيه متعة نفسية كبيرة ، ولكن حاضر سعيد مهران يستأثر بأغلب اهتمام المؤلف ويستغرق الجانب الأكبر من الرواية . على حين ينزوى الماضى فى ركن صغير من ذكريات بطلها . ويبقى مبتور الجوانب مليئاً بثغرات كان يجب أن تسد لكى تتضح صورته فى أذهاننا ، ويتم شىء من التوازن بينه وبين اللحظة الحاضرة »[٢] . ثم يقول : « لكننا نتعاطف مع مثل هذه الشخصية فى نشأتها الأولى إذا استطاع المؤلف أن يبتكر لها من الظروف شيئاً أصيلا ممتد الأحداث متطور الجوانب . فى حياتها بعد ذلك ، إذا استطاع المؤلف أن يجعلها فى حاضرها شخصية نامية يتصارع فيها الخير والشر لتقوم بينها وبين أفراد من المجتمع — فى ظل الظروف الشاذة — علاقات متشابكة متطورة »[٣] .

فليس يكفى أن نعرف — بإيجاز شديد — فى الحاضر الظروف الماضية للشخصية لنعيش مأساتها ، أو نتعاطف معها .

وفى رواية « الشحاذ » يظهر القصور نفسه عند الكاتب فالدوافع التى

---

(١) المرجع نفسه ص ١٤٥
(٢) « « ص ١٤٢
(٣) « « ص ١٤٣

تدفع بطالها المحامى إلى هجر الحياة العامة ، والاتجاه إلى البحث عن المطلق ، أو السير فى طريق أشبه بطريق الصوفية لا يلتحم فيها الحاضر بالماضى بصورة متوازنة ، بل يطغى الحاضر على الماضى ، كما أن تلك العناصر لا يلتحم بعضها ببعض بصورة كافية ، لا تقنعنا بصحة ما يسلكه المحامى فى النهاية : يقول الدكتور القط : « والحق أنه كانت فى نفسه ثلاثة تيارات مضطربة يمكن أن تخلق هذا الصراع ، أحدها من حاضر حياته ، والآخران من ماضيه البعيد ، فهو فى حاضره قد سئم الحياة الزوجية ، وراعه ما طرأ على زوجته الجميلة من تغير بمرور الزمن ، وما تخضع له علاقته بها وبأصدقائه من رتابة مملة وهو من ماضيه معذب الضمير لأنه من ناحية لم يمض فى كفاحه السياسى الذى بدأه فى مطلع حياته إلى النهاية ، ذلك الكفاح الذى انتهى بزميل له إلى السجن عشرون عاما ، على حين أصبح هو المحامى الثرى المرموق ، ولأنه من ناحية أخرى قد هجر الفن للشعر ، وآمن من خلاله ممارسته العملية للحياة أنه لا مكان للفن الصادق فيها ، وأن الفن قد أصبح مجرد لهو وتسلية فى عصر سيطر فيه العلم على الحياة سيطرة تامة »[1]

هذه الخيوط الثلاثة — فى رأى الدكتور القط — كافية لإحداث أزمة عنيفة فى نفس المحامى لو أحسن الكاتب استخدامها فى الرواية[2] . ولكن العيب الأساسى هو أنها لم تتضافر لتؤدى الهدف الذى ينشده الكاتب : « الحق أن تلك الخيوط لم تتضح بصورة متساوية فى الرواية ، ولم يلتحم بعضها ببعض كما كان ينبغى . فإحساس المحامى بماضيه السياسى ومأساة صديقه السجين إحساس شاحب الذكرى بعيدة طواها النسيان تطفو من حين إلى آخر ، وفى وخز خفيف من ألم الضمير . وحين يلتقى صديقه بعد خروجه من السجن لا نشعر بأن هذا اللقاء كان له وقع حقيقى فى نفسه . أما هجرة الشعر فلا يمثل — كما صوره نجيب محفوظ — عذاباً صادقاً يمكن أن يشارك مشاركة حقيقية فى خلق أزمته . فهو يناقش الأمر مع صديقه ، ومع ابنته الشاعرة مناقشة منطقية جامدة ، فيها كثير من الاقتناع

(١ ، ٢) المرجع نفسه ص ١٤٦

بالمسلك الذى اتخذه . وإيمان ساذج بضرورة اللجوء إلى العلم وحده . وحديثه عن هذين الجانبين الهامين من ماضيه وتفكيره فيهما ، لا يدخلان فى نسيج الرواية على نحو جدى ممتد ، ولا يتفاعلان مع ملاله من حياته الحاضرة ، بل يكتفى نجيب محفوظ من ذلك بأن ينثر فى الرواية عبارة هنا وعبارة هناك ليطفو هذان الجانبان على سطح الأزمة .

أما اللحظة الحاضرة فى حياة تلك الشخصية فقد ظفرت بأكبر قسط من الأستاذ نجيب محفوظ ، حتى ليشعر القارىء بأن سأم المحامى من زوجته ورتابة الحياة العائلية هو أزمته الحقيقية »[1] .

ولا ينسى أن يذكر نجيب محفوظ بأن التجارب الجديدة تحتاج إلى أسلوب جديد ، وإلى جسارة فى استخدامه : فيقول : « إن الأستاذ نجيب محفوظ فى روايات مرحلته الجديدة يرود آفاقاً نفسية وفكرية فيها كثير من الطموح ، ولكنه لا يجدد فى أسلوبه بما يتناسب مع هذا الطموح . ويبدو أنه ينظر إلى « الأسلوب » كأنه وعاء يصب فيه أفكار شخصياته ومشاعرها . إنه يجدد بحذر بالغ وينسى أن التجارب الكبيرة الجديدة لابد لها من أشكال جديدة تتحطم فيها على يد الكاتب الكبير كثير من التقاليد والأوضاع الفنية .

وفى اعتقادى أن ما ينقص كبار قصاصينا هو المغامرة الفنية التى لا تحفل بالخروج على المألوف مادامت تقتضيه طبيعة الموضوع والتى تتطلع دائماً إلى زيادة آفاق جديدة »[2] .



(١) المرجع نفسه ص ١٤٦ - ١٤٧

(٢) المرجع نفسه ص ١٤٩

الدكتور القط والقصة القصيرة

بدأ الدكتور عبد القادر القط دراسته النقدية للقصة القصيرة بمجموعة « السماء السوداء » مبيناً ما فيها من مظاهر الواقعية ، كاختيار الشخصيات من الطبقات الكادحة ، والصرامة فى اختيار الموضوعات التى تتصل بأولئك الكادحين وكفاحهم من أجل العيش . والتركيز على الجانب البشع من الحياة .

والعنصر الثانى من عناصر الواقعية تصوير كثير مما تتميز به الشخصيات من سمات نفسية ومادية ، . . يقول عن هاتين الشخصيتين « وأول مظاهر الواقعية فى هذه المجموعة أن الكاتب يلتمس شخصياتها من تلك الطبقات التى تقف وجهاً لوجه أمام الحياة فى كفاحها اليومى المرير فى سبيل البقاء . وتفرض على من يريد تصويرها أن يترك التحليق فى الأجواء الخيالية العالية ويهبط إلى صميم الواقع ليحس بهذا الوجود الملتصق بالتراب . فليس هناك شخصية واحدة من الطبقة المتوسطة أوما دونها بقليل ، بل ولا من الطبقات الكادحة فى جوانب حياتها المختلفة . وليس هناك من الأجواء ما يخرج ولو قليلا عن تلك البيئة القاتمة الكئيبة التى تقع تحت « السماء السوداء » فتمثل بعض جوانب الحياة فى أفقها الرحيب»[1] .

---

(١) فى الأدب المصرى المعاصر - مرجع سبق ذكره ص ١٦٢

ويقول عن المظهر الثانى من مظاهر الواقعية فى هذه المجموعة : « وأما المظهر الثانى للواقعية فى هذه المجموعة فهو التفات المؤلف إلى كثير مما تتميز به تلك الشخصيات من سمات نفسية ومادية التفاتاً لا يتحقق إلا لقصاص موهوب أوتى من دقة الملاحظة ، ونفاذ البصيرة ما يعينه على التقاط تلك السمات واختزانها فتطفو فى عمله الأدبى فى اللحظة المناسبة . وهو حين يسجل الحركات المادية أو الخوالج النفسية لشخصياته لا يعتمد على التسجيل الآلى الشامل ، وإنما يختار منها ما يلائم روح القصة وجوها العام »[1] .

ويأخذ على الكاتب أن بعض أوصاف الشخصيات تمثل سمات تعد تقليداً للسمات الشائعة عن تلك الشخصيات : « فجميعهم مثلا ذوو أسنان صفر نخر فيها السوس ، وأفواههم حين يضحكون أو يتثاءبون كالقبر المهجور ، ولمعظمهم ولع غريب « بهرش » أكتافهم وظهورهم بعصى طويلة مدببة ! »[2] .

وهو يأخذ على الكاتب كذلك أن أسلوبه فى السرد والتحليل يأتى مزيجاً من العامية والفصحى . وهو أمر ينبغى أن يتجنبه الكاتب . أما الحوار فلا مانع من أن يكون بالعامية التى تتكلمها الشخصية . فيقول : « على أننا نأخذ عليه أن أسلوبه يجىء فى بعض الأحيان خليطاً من العربية والعامية . ولسنا هنا نجادل فى حق القصاص فى أن يستخدم العامية فى بعض مواضع قصصه . ولكننا نفرق بين ما يكون فى القصة من حوار وما يكون فيها من حديث المؤلف نفسه . ولا شك أن القصاص يجد نفسه مضطراً فى كثير من الأحيان إلى استخدام الأسلوب العامى فى الحوار حين تكون الشخصيات ذات طابع شعبى خاص أو طريقة معهودة فى الحديث تبعث فى نفس القارىء صورة تلك الشخصيات قوية واضحة . وهو حق مشروع ومنهج اتبعه القصاصون الأوربيون منذ زمن بعيد . أما حديث القصاص نفسه فإننا نعتقد أنه ينبغى

(١) المرجع نفسه ص ١٦٣

(٢) المرجع نفسه ص ١٦٣ - ١٦٤

أن يجرى على الأسلوب الأدبى السليم ، لأن ذلك يتيح للمؤلف أن يتحرر من ربقة الشخصية التى يصورها ؛ فلا تظل تفرض نفسها عليه حتى حين تكف عن الكلام . بل تدع له فرصة الحديث بطريقته الأدبية الخاصة . إن كاتب القصة القصيرة غير كاتب المسرحية التى تخضع فى كل أجزائها لطريقة الشخصيات فى التفكير والكلام . وشخصيته يجب أن تظهر جنباً إلى جنب مع شخصيات قصته لأنه هو الذى يراقب ويسجل ويحلل بما أوتى من ثقافة وحس دقيق ، وقدرة على التصوير لم تؤتها تلك الشخصيات ، وبخاصة فى الأدب الواقعى الذى يختار موضوعاته – كما ذكرنا – من مستوى ثقافى واجتماعى خاص »[1] .

والناقد يقاوم ذلك التيار فى كتابة القصة القصيرة الذى لا يكتفى بإدارة حوار شخصياته بالعامية ، بل يتجاوز ذلك إلى إدخال العامية فى السرد والتحليل والوصف مما يسبب للقارىء مللا وقلقاً ، ويقلل من استمتاعه بالعمل القصصى . ويضعف من تأثيره عليه ويتحدث عن ذلك التيار الذى يعارضه فيقول : « وهذا الاتجاه إلى الخلط بين العربية والعامية أوضح ما يكون عند يوسف إدريس الذى يمنح الشخصية القصصية حرية كاملة لتتحدث من خلاله هو . وهذا الأسلوب يطبع القصة أحياناً بطابع « الرخص » الذى لا يتناسب مع جديتها وفنها الأصيل ، ويخلطها فى ذهن القارىء بألوان أخرى من القصة القصيرة يلجأ أصحابها إلى هذا المزيج من العربية والعامية لأنهم لا يحسنون التعبير بأسلوب سليم »[2] .

ويتحدث عن استخدام الكاتب للصور الساخرة لشخصياته تعتمد على المفارقة ، ويبين نجاحه فى جانب من هذا الأسلوب الذى يمثل مفارقة بين أفعال الشخصية وأقوالها ويعلق على ذلك اللون من المفارقة الناجحة بقوله : « ولا شك أن هذا أسلوب ناجح فى التعبير عما فى الحياة من متناقضات

---

(١) المرجع نفسه

(٢) المرجع نفسه ص ١٩٥

لا ترجع إلى طبيعة الحياة نفسها بقدر ما ترجع إلى ما فى المجتمع من نظم فاسدة وقيم منحرفة ، وأوضاع اقتصادية تتطلب الإصلاح»[1] .

أما الجانب الآخر من جوانب السخرية أو رسم الصورة الساخرة للشخصية ، هو بيان ما تتسم به من سذاجة وغفلة وإلف للهوان . ولكنه لا يرضى عن كل ما يقدمه المؤلف فى هذا الشأن حين تتحول تلك السمات إلى غفلة تصل إلى حد البلاهة التى تحول الشخصية إلى ضرب من الحيوانية ، لا يمكن تخليصها منه مما يحرم الشخصية من تعاطف القارىء[2] «وإذا استحالت بسمة الرثاء إلى ضحكة السخرية ضاعت غاية الكاتب ، بل لعلها تنقلب فى نفس القارىء إلى ضدها . وسذاجة الشخصية قد تدفعنا إلى حب ما فيها من طيبة وخير لا نشعر معهما باليأس من إصلاحها وإمكان رفعها إلى مستوى إنسانى لائق . أما البلاهة فتشعرنا بأن تلك الشخصية قد انتهت إلى وهدة لا سبيل إلى الخلاص منها »[3] .

وينتهى إلى أن : «هناك إذن عيبان فى هذه المجموعة الناجحة ، الاختيار الضيق الصارم والمبالغة فى إبراز الغفلة والسذاجة ، وتكرر مظاهرهما . ولو استطاع الكاتب أن يبسط فى مجال اختياره شيئاً ما ، وأن ينسب إلى شخصياته بعض الذكاء الذى لا ينقصها فى واقع الحياة لجاءت قصصه أقرب إلى الكمال »[4] .



(١) أنظر المرجع نفسه ص ١٦٥ — ١٦٩
(٢) المرجع نفسه ص ١٦٨ — ١٦٩
(٤،٣) المرجع نفسه ص ١٦٩ .

الدكتور عبد القادر القط
والجديد فى القصة القصيرة

التفت الدكتور عبد القادر القط إلى الأشكال الجديدة فى فن القصة القصيرة ، فدرس ما اتسم بالأصالة منه ، مستخدماً منهجاً أساسه أن ذلك اللون من القصص الجديد فى شكله ، يحتاج إلى مدخل ملائم لنقده وذلك على سبيل المثال يبدو فى دراسته لمجموعة المخزنجى التى سماها « الآتى ورشق السكين » . . . . أويعلق على تلك المجموعة القصصية وما شابهها بقوله :

« من بين ألوان القصة القصيرة التى شاعت فى السنوات الأخيرة لون من القصص البالغة القصر ، درج بعض النقاد على تسميته « قصة قصيرة جداً » والتسمية — كما يبدو — تلاحظ التميز الواضح فى الشكل ، لكنها لا تعبر عن الطبيعة الفنية واللغوية والنفسية لهذا اللون من القصص . وصفة القصر فى ذاتها يمكن أن تجمع بين أنماط فى القول يدخل قليل منها فى نطاق فن القصة ، ويندرج معظمها تحت « الخبر » أو « الطرفة » أو « النادرة » . والفيصل بين القصة وسائر هذه الأنماط أن القصة تختار — عن وعى — من بين « أخبار » الحياة ووقائعها ولحظاتها ونماذجها البشرية ماله دلالة خاصة وتبرز تلك الدلالة فى بناء فنى ولغوى يسلخ الخبر عن الواقع ليغدو كياناً مستقلا بذاته . على حين تبقى الأخبار والطرف والنوادر صورة تكاد تكون مطابقة للواقع ،

خالية من القصد إلى التفنن والإبداع . وإن تداخل بعضها أحياناً مع فن القصة القصيرة» [١] .

فهو منذ البداية يحدد المنهج الذى يتبعه فى درس القصص القصيرة التى تتسم بقصر شديد ، وهو الدراسة الفنية التى تميز بين القصة القصيرة بحق ، وبين الخبر ، أو الطرفة ، ويكشف عن لغة المجموعة القصصية ، وعن مدى ملاءمتها للقصص ، ويربط المجموعة بغيرها من مجاميع الكاتب السابقة ويكشف عما فيها من رمز موفق أو غير موفق ، أو جوانب إنسانية ، تكسب التجربة رحابة وفنية . كما يوضح مدى توفيق الكاتب فى الاختيار والعرض ، يقول مثلا عن مجموعة «الآنى ورشق السكين» . «يسلك الكاتب المنهج نفسه فى الاختيار والعرض ، وإن اتسمت قصصه — فى الأغلب — بطول نسبى غير معهود فى المجموعة الأولى . وهو فى اختياره يتجاوز إطار اللحظة القصيرة العابرة أو الشخصية الوحيدة المفردة ، فيمزج بين العالم الخارجى والشخصيات ، ويجرى فى بعض قصصه شيئاً من الحوار ، ولايبقى الراوى هو الراصد الوحيد ، بل تتدخل عناصر كثيرة لتضفى على القصة ما يراد لها من دلالة . وفى بعض القصص يتيح الطول النسبى للكاتب أن يحقق للقصة ما يشبه تصميم القصيدة الشعرية المحكمة البناء التى ترتبط أجزاؤها بلوازم تعبيرية تتكرر من حين لآخر» [٢] ويضرب الأمثلة على ما يقول مضيفاً ما يراه فى المجموعة من خصائص فنية أخرى ، أو نواح أخرى من عدم التوفيق [٣] . ولكنه ينتهى إلى إبراز ما ينبغى عمله عند تناول تلك المجموعة وأمثالها من أساليب النقد فيقول : «وبالرغم من ذلك تظل قصص المخزنجى ذات طابع متميز تفرض على الناقد أن يقيسها بمعايير خاصة بشكلها الفريد . وتلك سمة من سمات الابتكار والأصالة» [٤] .

---

(١) الشرق الأوسط ـ الاثنين ١٩٨٦/١/٢٧ ص ١٣
(٢) الشرق الأوسط ـ الاثنين ١٩٨٦/١/٢٧ ص ١٣
(٣) أنظر المرجع نفسه
(٤) المرجع نفسه

وتركيز الدكتور القط على الجانب الفنى فى تلك القصص لا ينسيه الأسباب الأخرى التى أدت إلى شيوع ذلك اللون من القصص القصيرة جداً ، لأسباب تتعلق بالنشر أو بحاجة الصحف إلى ذلك اللون القصير من القصة القصيرة ، حتى لا يجور على المساحات المخصصة لكتابات كتابها ، وقد يكون ذلك القصر راجعاً إلى اعتقاد الكاتب أن القصة بهذه الصورة الموجزة جداً ، تناسب العصر الحاضر ، وإيقاع الحياة السريع ، فيصبح دافعه فنياً ، يقول : « وقد يسلك بعض الكتاب طريق هذا الفن مستجيبين لحاجة الصحف اليومية إلى قصص قصيرة سريعة ترضى طبيعة كثير من القراء ، ولا يستغرق حيزاً يرى فيه بعض الصحفيين عدواناً على وظيفة الصحيفة الخبرية والإعلامية . وأغلب ما ينشر فى الصحف من هذا اللون تتداخل فيه القصة والخبر تداخلا ملحوظاً حتى ليصبح فى حقيقته خبراً على شىء من الطرافة والتنسيق على أن هناك من الكتاب من يكتبون فى هذا اللون بدافع من رؤية خاصة للحياة ، ومفهوم خاص لفن القصة القصيرة ينبع من الثقافة وطبيعة الموهبة ، ويبلغون فيما يكتبون شأوا بعيداً من التوفيق والإبداع والأصالة والتميز »[1] .

وللدكتور عبد القادر القط موقف قديم من دور الصحافة فى تنشيط الأدب ونشره ، وتشجيعه . وهو موقف يعارض فيه تخلى الصحف عن هذا الدور .

وفى دراسته لمجموعة « طابور المياه الحديدية » للأستاذ حسين على حسين يرصد تطور فن الكاتب وخصائص أسلوبه الفنى ليكشف عن مدى التوفيق والإخفاق لديه . وفى هذه المجموعة وكما فى غيرها نرى اهتمامه بالبناء الفنى لتلك القصص ، وما تمثله من تنوع فى الأسلوب الفنى . فهو مثلا يتحدث عن القصص التى تتبع الأسلوب التقليدى فيقول : « وفى المجموعة قصص تسلك الأسلوب التقليدى المألوف من رصد للعالم الخارجى فى مظاهر الطبيعة

---

(١) الشرق الأوسط ـ ١٩٨٦/١/٢٧ ص ١٣

والنماذج البشرية في سياق زمني مضطرد ، لا تداخل (*) فيه بين الماضي والحاضر والمستقبل ، إلى تمهيد متمهل حتى تصل القصة إلى نهايتها المرسومة . ولعل القصة التي استمدت منها المجموعة عنوانها « طابور المياه » خير نموذج لهذا الأسلوب التقليدي الواقعي »[1] .

ومن الأعمال الجديدة التي قام الدكتور عبد القادر القط بنقدها مجموعة (الزمن . . . . والشمس اللذيذة) لناصر العديلي ويقوم النقد على أساس من الكشف الدقيق الذكي عن سمات قصص المجموعة ، كالتركيز على استبطان الذات من خلال موقف عارض من مواقف الحياة . أوما تمثله من رحيل أبطالها وكيف أنه رحيل خاص : « والرحيل دائماً ممزوج بالفشل أو اليأس ، أو القلق ، وليس رحيلا للمتعة أو مجرد الانتقال أو ضرورة العمل ، بل يجيء في نهاية رحلة نفسية سابقة تنتهي فيها الشخصية إلى طريق مسدودة ، فلا يبقى أمامها إلا أن تعود أدراجها من حيث جاءت إلى القرية أو الماضي أو غربة اللحظة الحاضرة »[2] .

وقد تكون الرحلة عبر الزمن وحده ، والشخصية ثابتة في مكانها : « وقد تجرى الرحلة في بعض القصص عبر الزمن وحده — أو يجريها الزمن — والشخصية في موقف مادي ثابت لكنه مليء بحضور الزمن ، البطل غير المنظور لكثير من قصص المجموعة »[3] . أو يتحدث عن سمات أخرى للبناء القصصي ، لكنها كلها مستمدة من تلك القصص ، دون غفلة عن نواحي الضعف فيها ، حتى يتمكن المؤلف من رؤية إمكانياته الفنية رؤية صحيحة . كأن يشير إلى افتقار بعض القصص إلى التجسيم فيقول : « وسواء وصف الكاتب هواجس اللاشعور أو وصف إطارها من مشاهد الطبيعة فإن ذلك يقتضيه أن يجسم تلك الهواجس الخفية لكي يخرجها من وجودها المجرد

(*) في الأصل « لا تدخل » ولعل الصحيح ما أثبتناه
(1) المصدر نفسه
(2) الشرق الأوسط ١٩٨٦/١/٦ ص ١٣
(3) المرجع نفسه

إلى حقائق ملموسة ترتبط بمناظر ولحظات من الطبيعة معروفة – في بعض الصور المجازية والتشبيهات – بقدرتها على ابتعاث مشاعر وجدانية خاصة »[1] . لكنه لا يغفل عن أن الإخفاق قد يكون وليد التجديد فيقول : « . . ومهما يكن من أمر تلك الصور وتوفيق الكاتب في بعضها وتعثره في بعضها الآخر . فإنها جاءت وليدة تميز خاص لقصص المجموعة . وضرورة يقتضيها هذا اللون من القصص النفسية التي تستمد تجربتها من أعماق الشعور لا من المدركات المباشرة للحواس »[2] .

والناقد راصد واع للسمات التي يتسم بها فن القصة القصيرة في العالم العربي . يقول في معرض دراسته لمجموعة قصص قصيرة للأديب عبد الله باخشوين بعنوان « الحفلة » : « الحفلة مجموعة قصص قصيرة للأديب عبد الله باخشوين من منشورات نادي جازان الأدبي ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٥ م .

وطبيعة التجارب في هذه القصص تشبه إلى حد كبير طبيعة التجارب عند كثير من كتاب القصة العربية في السنوات الأخيرة . من تصوير لغربة الفرد وانعدام التواصل بينه وبين الجماعة . وعجزه عن « التكيف » في بيئته الجديدة التي تصور – في الأغلب – انتقالا من القرية إلى المدينة »[3] .

وقد يرفض الدكتور القط مجموعة بكاملها وإن حاول تقديمها بصورة محايدة ، تعبر عن عدم الرضى المقنع ، فهي لوحات أو لقطات ويعبر عن عدم رضائه المقنع بقوله : « ويصعب على القارىء والناقد معاً أمام هذا العدد الكبير المتنوع في طبيعته أن يكشف خطاً واضحاً يربط بين هذه اللوحات جميعاً . سواء في دلالة الموضوع أو خصائص الفن . فقد يجيء بعضها رسماً لشخصية أو رصداً للحظة أو كشفاً عن بعض العادات التقاليد ، أو تصويراً لطبقة . وقد يكون بعضها طرفة نادرة أو واقعة عجيبة ، وقد تكتمل لبعضها سمات القصة القصيرة ، ويظل بعضها مجرد رصد زكي للواقع

(١) المرجع نفسه

(٢) المرجع نفسه

(٣) الشرق الأوسط – الاثنين ١٧/٢/١٩٨٦ ص ١٣

بعيد عن فن القصة القصيرة . بالرغم مما طرأ على مفهوم هذا الشكل الفنى فى السنين الأخيرة من تحول أصبح يتسع معه لكثير مما لم يكن ينتسب إليه من قبل »[1] .

وفى نقده لمجموعة الشخص الثالث للكاتبة العراقية ميسلون هادى يحلل نماذج من المجموعة تحليلا واعياً ثم ينتهى إلى تحديد ما اتسمت به من أصالة ، أو من سمات خاصة فيقول : « ولما كانت القصة عند « ميساون هادى» لحظة نفسية واحدة خالية من الوقائع أو الصراع المركب . فإن الكاتبة ترويها بأسلوب متسق لا يختلف كثيراً من قصة إلى أخرى ما دامت الأشخاص والمواقف متحدة فى الدلالة . وهو أسلوب « بسيط» شاعرى على بساطته — فى كثير من المواضع . وليس فى القصص محاولة لاحتذاء التيارات الجديدة فى القصة القصيرة بل يجرى الزمن فيها على الترتيب إلا من بعض مواضع من استرجاع يسير للماضى . وتكثر فيها « نجوى» النفس التى تستعيض بها الكاتبة عن الأحداث لكى تكشف عن باطن الشخصية ، وعواطفها وأفكارها الخفية »[2] .

وتحليل المجموعة فضلا عن بيانه لأسلوب الكاتبة يعتمد عند الناقد على اختيار نماذج من القصص تدل دلالة صادقة على غيرها وتعبر عن فن الكاتب تعبيراً دقيقاً .

ويهتم بقضايا اللغة فى القصة القصيرة ، ويكتب فيها مقالته « من قضايا اللغة فى القصة القصيرة ، »[3] وهو يلمس بدقة ووضوح الصلة بين التجديد فى القصة وبين لغة القصة ، أو بعبارة أخرى بين الشكل واللغة . فالكاتب له أسلوب خاص ، يعرض فيه تجارب معينة فى بيئة خاصة . فالقصص مستمدة من أحد نجوع البدو ، والمجتمع البدوى مترابط متشابك ،

---

(١) الشرق الأوسط - الاثنين ١٧/٣/١٩٨٦ ص ١٣
(٢) » » - » ٣٠/١٢/١٩٨٥ ص ١٣
(٣) » » - العدد ٢٥٠٢ بتاريخ ٧/١٠/١٩٨٥ ص ١٣

مما يجعل الكاتب لا يدير القصة حول شخصية واحدة أو حدث واحد إلا وتتشابك مع الشخصية شخصيات ومع الأحداث أحداث أخرى . ولذا احتاج هذا الشكل القصصي إلى لغة تلائمه يقول الناقد : « ويبدو الاتجاه الجديد فى قصص تقع أحداثها فى النجع . والنجع مجتمع قروى أو بدوى ذو تكوين اجتماعى متميز ، أشبه بتكوين القبيلة القديمة الذى تمتزج فيه حياة الفرد بحياة المجموع ، ويرتبط المجموع فيه بحياة الفرد . لذلك يفقد « الحدث » فى النجع « خصوصيته » ويصبح منذ وقوعه ملكاً عاماً للنجع أو شاغلا إياه بالحديث أو الحركة أو العمل ، ويصعب على الكاتب أن يركز قصة من النجع حول شخصية واحدة بعينها ، دون أن تتداخل معها شخصيات ثانوية كثيرة ، أو أن يدير القصة حول حدث واحد لا تتداعى إليه أحداث صغيرة أخرى تبعثها طبيعة(*) الحياة المتشابكة فى النجع ، وكأن الحادث — كما يعبر التشبيه المألوف — حجر صغير يرمى فى بركة راكدة فيثير فيها أمواجاً متلاحقة بعضها صغير ، وبعضها كبير»[1] .

ثم يخلص الدكتور القط بعد تحليل نماذج للدلالة على ما يقول من قصص المجموعة إلى القول : « وبهذه المزاوجة المقصودة بين طبيعة البيئة والحدث والشخصية واللغة والأسلوب ينجح الدكتور مرعى مدكور فى الخروج من هذه الدائرة الضيقة التى يفرضها بعض أصحاب هذا الاتجاه الجديد على أنفسهم ، إذ يروون قصصهم على اختلاف تجاربها وأجوائها بذلك المزيج المصنوع من العربية والعامية . وبذلك الأسلوب الذى يقصد قصداً إلى « الركاكة » فى كثير من الأحيان . وهو مزيج يضطر الكاتب فيه أن يتخلى عن قدرته هو على التعبير ليدع للشخصية مهمة الحديث والحكاية ، مهما يكن مستوى الشخصية الفكرى والوجدانى»[2] .

ولكنه لا ينسى اللغة التى يريد أن يحدد دورها فى القصة القصيرة الحديثة فيقول فى سياق نقده « لليالى الطويلة » وجهد مؤلفها الفنى : « كان عليه

(*) بالأصل طبيعية الحياة .

(١) الشرق الأوسط - العدد ٢٥٠٠ - ٧/٩٠/ ١٩٨٥ ص ١٣

(٢) المرجع نفسه

أن يستخدم اللغة على نحو خاص يستغنى بها عن التفصيل فى الأحداث والشخصيات لتظل للقصة القصيرة سماتها التى تميزها عن الرواية . لذلك عبر فى كثير من الأحيان بجمل متتابعة مبتورة لا تستقصى المعنى بل توحى به ، وتمتزج فيها الفصحى ببعض ألفاظ وعبارات من العامية ذات دلالة على حياة النجع وعاداته «وطقوسه» . على أن هذه الظاهرة اللغوية والأسلوبية لاتنبع من طبيعة البيئة فى النجع وحدها ، بل هى سمة من سماته الاتجاه الفنى الجديد فى القصة والرواية ، وهو منهج يخرج فيه الكاتب أحياناً عن منطق العبارة اللغوية المألوف ويدع للقارىء أحياناً مهمة «المشاركة» فى القصة أثناء القراءة بما يبذل من جهد فى استخراج دلالات العبارات المبتورة والجمل السريعة المتنقلة بين أجواء القصة وأحداثها وشخصياتها .

ومن هذه المعاناة الشخصية فى القراءة يبدو الحدث للقارىء على شىء من الغموض ويبدو سياق القصة على شىء من التفكك»[1] .

ويكشف الدكتور القط عما قصد إليه المؤلف من إيجاد لغة وسطى بين الفصحى والعامية ، تستطيع التعبير عن البيئة الريفية وشخصياتها أو البيئة الشعبية وشخصياتها وقد كان هذا — فى رأى الدكتور القط — غاية ملحوظة عند كثير من شباب الكتاب فى القصة القصيرة . أما الدكتور مرعى مدكور الذى اتخذ من مجموعته مثالا للكشف عن جانب مهم وهو جانب وظيفة اللغة فى القصة القصيرة فقد استخدم هذا الأسلوب بحذر ، ولم يلجأ إليه عن عجز فى استخدام اللغة الفصحى . بل عن وعى بهذا الاستخدام :

« لكن الدكتور مرعى مدكور يستخدم هذا الأسلوب بشىء غير قليل من الحذر ، وبكثير من الوعى ، فلا يلجأ إليه إلا فى بعض مواقف من القصة تستدعى المزج بين الفصحى والعامية ، أو الخروج عن النسق المألوف .

ويتضح هذا القصد الفنى ويبدو أنه ليس عجزاً عن البيان العربى السليم أو استهانة باللغة الفصحى ، فى لون آخر من قصص المجموعة يقوم على

---

(١) المصدر السابق .

الرمز ويستبطن من خلال الحدث المشاعر الداخلية للشخصية . كما فى قصة « الأمير » وقصة « العشق » : وتطول قصة الأمير طولا غير مألوف فى قصص المجموعة الأخرى ، ويستخدم الكاتب فيها أسلوباً بيانياً متميزاً تبدو فيه قدرته على التعبير البليغ الجميل عن مشاعر الحزن والترقب والأمل . . الخ »[1] .

ومن تحليل الناقد لهذه المجموعة يتضح موقفه من لغة القصة القصيرة ، ومن إحدى قضاياها بالذات وهى المزج بين الفصحى والعامية مزجاً لايحقق الغرض الفنى ولا يخدم العمل القصصى ومن ثم يتخذ إحدى المجموعات القصصية مثالا للتوفيق فى هذا الجانب نتيجة استخدام هذا الأسلوب فى حذر ولخدمة الهدف الفنى .

ولم يتخل الناقد عن موقفه الثابت من الجديد ، والذى يتلخص فى أن المعركة بين القديم والجديد تنتهى دائماً بانتصار الجديد . ومن الخطأ أن نتصور أنه يرى أن النصر حليف للجديد أياً كان نوعه ، وإنما هو حليف للجديد الأصيل ، وما دامت الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها من الظروف الأخرى مهيأة لتقبل الجديد فإن الجديد لابد أن يفرض نفسه ، وأن يأخذ مكانه مهما كانت المعارضة له .

ومن هذا المنطلق نجد رحابة صدر لديه فى تناول الأعمال الأدبية الجديدة ، مهما كان نوعها الأدبى . وفى نظرته للجديد ينظر له من خلال الأعمال الأخرى المعاصرة ، ويقارنه بالاتجاهات المماثلة له ، أو المخالفة بقصد إلقاء مزيد من الضوء على قيمته الفنية والكشف عن أصالته . وهو عادة يبدأ ببيان المنهج الفنى المتبع فى الأعمال القصصية كما يفعل وهو ينقد مجموعة « الحفاة » ، لعبد الله باخشوين ، فيقول : « وطبيعة التجارب فى هذه القصص تشبه إلى حد كبير طبيعة التجارب عند كثير من كتاب

(١) المصدر السابق .

القصة العربية فى السنوات الأخيرة من تصوير لغربة الفرد ، وانعدام التواصل بينه وبين الجماعة . وعجزه عن « التكيف » فى بيئته الجديدة التى تصور — فى الأغلب — انتقالا من القرية إلى المدينة . وتترك طبيعة التجربة أثرها فى الصورة الفنية للقصة فيبرز العالم الخارجى ويتشعب وجوده كاما بذات الشخصية جهداً لكى تقيم بينها وبين الناس بعض صلات الفهم والمودة ، وترتد الشخصية إلى عقلها الباطن فيما يشبه الهواجس والأوهام والكوابيس ، كلما زاد إحساسها بالعزلة والفشل فتتاون الصور والأساوب بطبيعة العقل الباطن وما يستخرج من هواجس وذكريات شخصية »[1] . وهكذا وبإيجاز شديد ونفاذ يربط المجموعة باتجاه مماثل فى القصة العربية الحديثة ، ويبين خصائصها الفنية ثم يمضى إلى تحليلها تحليلا فنياً ، مقوماً له تقويماً طبيعياً مرتبطا ببنائها الفنى .

وفى قراءته النقدية « لأحراش المدينة » لجمال الغيطانى . تناول تلك المجموعة القصصية بعد أن يقدم لها بمقدمة تكشف عن منهجه فى دراستها : « أحراش المدينة مجموعة قصصية نشرت حديثاً للكاتب القصصى والروائى المعروف جمال الغيطانى . ولا تمثل قصص المجموعة آخر ماكتب المؤلف بل هى مختارات من إنتاجه السابق يعود أقدمها إلى عام ١٩٦٢ وينتهى أحدثها عام ١٩٧٩ . ومع ذلك تتيح مثل هذه المختارات للناقد أن يرصد بعض التطور الموضوعى والفنى عند الكاتب إذا جاء اختيارها ممثلا لكل إنتاج الكاتب وتنوعه عبر مدى زمنى معروف ولم يكن الاختيار انتقاداً خاصاً من المؤلف قائماً على إيثار خاص لبعض قصصه دون غيرها وعلى الناقد — إذا أراد أن يرصد مثل هذا التطور — أن يلزم جانب الحذر فى رؤيته وأحكامه وفيما يمكن أن يعد تحولا من اتجاه موضوعى أو فنى إلى اتجــاه جديد فقد يكون فى إنتاج الكاتب الكامل فى ذلك المدى الزمنى ما ينقض بعض آراء الناقد أو يعدلها — على الأقل — وتشترك قصص المجموعة الأولى — من

---

(١) الشرق الأوسط - الاثنين ١٧/٢/١٩٨٦ ص ١٢ .

حيث تاريخ التأليف – فى بعض ظواهر موضوعية وفنية غالبة إذ يسودها شعور مأسوى بالنقد المرتبط بالسياسة أو الحرب . أو بعض الأوضاع الاجتماعية أو الاقتصادية الخاصة »[١] .

وبعد ذلك الاحتراز المنهجى يقوم ببيان خصائص المجموعة وتحليلها . ولاينسى الناقد أن يربط المجموعة أو على وجه الدقة بعض الأساليب الفنية كأساليب الارتداد إلى الماضى بنوعيه التقليدى والحديث جداً فيقول : « والعودة من الحاضر إلى الماضى سمة غالبة على أسلوب الحكاية فى تلك القصص . وهى عودة تتم بالطريقة المألوفة أحياناً إذ يذكر الشخص بعض أحداث من ماضيه ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة . دون أن تتداخل صور الماضى والحاضر . وتتجاوز ذلك أحياناً فتمتزج اللحظات النفسية الحاضرة والماضية وتتداعى وتأتلف ثم تفترق كالمعهود فى الأسلوب الفنى لكثير من القصص القصيرة الحديثة . وعلى غرار بعض نماذج القصة الحديثة . يستغنى الكاتب عن السرد بلقطات سريعة فى جمل متوالية متقطعة تصور الحركة أو الاختلاط أو الجو النفسى الخاص أو البيئة الاجتماعية المتميزة »[٢] . كما لاينسى الناقد الإشارة إلى قصتين رآهما تتميزان بطابع خاص بين قصص المجموعة وهما « دمعة الباكى على طغيا منصف الشاكى » . و « كشف اللثام عن أخبار ابن سلام » ولا نريد هنا استقصاء ما ذكره الناقد . وإنما غرضنا أن نقف على منهجه . وهو كما رأينا منهج متكامل . عماده النص الأدبى دون إغفال الجوانب الأخرى التى تكشف عما فيه من خصائص . كربطه بالبيئة والمؤلف والظروف الاجتماعية وغيرها مما يحيط بالمؤلف . ويمثل العصر .

ويتناول الناقد بالعرض والتقويم اتجاهاً قصصياً يركز على المكان محاكاة لمذهب فى القصة معروف فى فرنسا يعرف بمذهب الشيئية . ويرتبط بهذا الاتجاه استخدامه للغة خاصة تقف بين العامية والفصحى أراد به أصحابه

---

(١) الشرق الأوسط – الاثنين ٢٨/١٠/١٩٨٥ ص ١٧
(٢) المصدر السابق

أن يمكنهم من التعبير عن تجاربهم وهو يتناول هذا الاتجاه بالعطف والفهم والتفسير والتقويم يقول مقدماً لدراسته لمجموعة « النجوم العالية » القصصية لمحمود الورداني « من المصطلحات النقدية التي شاعت في النقد عن الشعر والقصة في السنوات الأخيرة مصطلح « الحساسية الجديدة » وهو مصطلح عام الدلالة يشير إلى إطار من التجديد يضم كثيراً من الاتجاهات المتفردة بخصائص مميزة في طبيعة التجربة والفن تشارك — برغم تعدد مظاهر التجديد فيها — في الخروج على التقاليد الفنية المألوفة وتتجاوز في تجديدها ما كان قد تم في القصة والشعر حتى نهاية الستينيات : ولعل من أبرز هذه الاتجاهات وأكثرها شيوعاً عند طائفة من كتاب القصة المعروفين في الوطن العربي ، اتجاهاً يتجنب — في التجربة — التقاط اللحظة الدالة المكثفة وعزلها عما لايناسب دلالتها ورصد النموذج الإنساني المتميز بوضع نفسي أو اجتماعي خاص ، كما يتجنب في العرض الفني للتجربة سيطرة الراوي على الأحداث وحكايتها في سياق متسق لكي ينتهي إلى غاية مرسومة . ولا شك أن شيئاً من هذا التجديد كان قد جرى في القصة قبل غلبة هذا الاتجاه المعروف لكنه كان تجديداً لا ينبع من رؤية جديدة كاملة لفن القصة القصيرة .

وحين يعدل الكاتب عن اختيار اللحظة الدالة والشخصية المتميزة والسياق المطرد يخفي دلالة قصته تحت مزيج من الأحداث الصغيرة المتداخلة و « الأشياء » المختلطة والشخصيات الإنسانية التي تمتزج بالأشياء فلا يصبح العنصر البشري وحده هو المسيطر على بناء القصة ودلالتها . وحين يتحول الراوي من موجه للأحداث ومنسق لها إلى « شيء » يمضي في تيارها ولا ينفصل عنها ، يصبح أسلوب القصة صورة من هذه « الشيئية » المختلطة ولا يبقى فيه مجال للتلوين أو التأنق البياني »[١] .

وبهذه اللمسات السريعة المركزة الشاملة يكون الناقد قد حدد سمات مذهب جديد في كتابة القصة القصيرة وارتد به إلى جذوره السابقة ،

---

(١) الشرق الأوسط العدد ٢٦٣١ – ١٩٨٦/٢/١٠ ص١٧

ووضع المجموعة التي يدرسها في سياقها ، كما يبين مخالفة ذلك الاتجاه للاتجاه الذى كان سائداً من قبل . وهذا الأسلوب الشامل يكاد لا ينفصل عن الدكتور القط الذى تابع الحركة الأدبية المصرية والعربية متابعة دقيقة وشارك فى توجيهها وتقييمها وتشجيعها . وإذا تحدثنا عن دوره فى تقييم الأعمال الأدبية العربية ، فإننا ينبغى ألا ننسى أنه كان من أعظم النقاد المصريين مشاركة فى الحركة الأدبية المصرية فى الشعر والمسرح والقصة القصيرة والرواية بل والقضايا الأدبية العامة .

ومن ثم نلاحظ على دراساته النقدية ذلك الفهم الشامل لاتجاهات ذلك الأدب قديمها وحديثها . وهو بعد أن يفرغ من تحديد نوعية القصص القصيرة تبدأ عملية التفسير والتقويم .

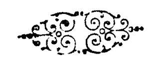
وكما قلنا من قبل إنه يعتقد أن القصة القصيرة الجديدة تحتاج إلى مدخل خاص لدرسها ونقدها ، بل وتحتاج إلى جهد وصبر يقول فى معرض دراسته لمجموعة قصصية بعنوان «مدينة الموت الجميل» للقصاص سعيد الكفراوى : «ولا شك أن قراءة مثل هذه القصص تفترض بالقارىء من الجهد واليقظة ما لا تفرضه قراءة قصص واضحة السياق لا خروج فيها على منطق الزمان ، ولا على الاستخدام المألوف للغة لكنها فى النهاية تقدم إلى القارىء المدرك الصبور متعة فائقة لقاء ما بذل من جهد ويقظة»[1] .

ولا ينسى الناقد أن يبرز فى وضوح تلك الخصائص الجديدة : «ليس فى القصة حدث بارز يمكن أن يلخص ، ولا شخصية منفردة يستطيع أن يقف عندها القارىء ، بل يجىء الحادث الصغير بين ثنايا مشاهد من حياة القرية وأهلها تختلط فيها الحقيقة بالأسطورة ، وتنثر الحياة اليومية بشعر من وجدان الطفولة يستعيده راو ناضج تجاوز مرحلة الإحساس الوجدانى المحض إلى مرحلة يجمع فيها بين الإحساس والفكر والتفنن الواعى فى التصوير والتعبير»[2] .

---

(١) الشرق الأوسط – العدد ٢٦٥٩ – ١٠/٣/١٩٨٦ م .
(٢) المصدر نفسه .

ولا نريد أن نستقصى ما أشار إليه حول هذه المجموعة القصصية وحسبنا ما ذكرناه من أمثلة تكشف عن وعيه بالجديد والتعادل معه بأفق واسع وإيمان عميق بالتطور والتغير الذى هو سنة الحياة ، والذى لا يمكن لقوة فى الأرض أن توقفه .



الباب الثالث

النقد الحديث

قضية النقـــد الجديد

وموقف الدكتور عبد القاهر القط منها

من المعروف أن النقد الجديد مدرسة تهتم بالدراسة الجمالية للأدب . وتعنى بها عناية بالغة . وتغفل ما حول النص من بيئة ، أو تاريخ حياة ، أو ما شاكل ذلك ، وقد عنى بهذا النقد ودرسه فى جامعة القاهرة الدكتور رشاد رشدى واعتبره وحده النقد الصحيح وأنكر ما عداه ، . . وأصدر كتيباً تعليماً هو « القصة القصيرة » حال فيه بعض نماذج من القصص محاولا أن يقصر همه على تحليل القصة فى ذاتها دون اهتمام بأى شىء من خارجها . وذلك خضوعاً لنظرية T. S. Eliot التى لا تعتبر الفن إبداعاً شخصياً وإنما « هو فى أساسه نظام محكم الغلق ، وأن مقاييس العقيدة أو مضاهاة الحقيقة لا علاقة لهما به »[1] . وإن « الشاعر ليصنع الشعر عضوياً دون عقيدة ، بالطريقة التى تصنع بها النحلة العسل ، أو تفرز بها العنكبوت خيوطها ، والشعر الأصيل ينتقل للمتلقى قبل أن يفهم أو أنه فى الواقع لا يفهم أبداً »[2] .

(١-٢) ستانل هايمن - النقد الأدبى ومدارسه الحديثة - ٢ - ترجمة إحسان عباس وآخرين الطبعة الأولى - ١٩٧٨ ص ١٤٨ - ١٤٩ .

إذن لاصلة عنده بين الأدب والمجتمع . والعملية الفنية معزولة عن ما حول الأدب . بل حتى عن عاطفة الأديب نفسه ، ويمكن إجمال الموضوعات التي تناولها نقد إليوت كما يوضحها ستانلي هايمن بقوله : « هذه هي إذن كل الموضوعات التي تطورت وأصبحت تكون نقد إليوت نظراً وتطبيقاً :

١ — « الاتباعية » التي أصبحت تسمى « اتباع السنة » أو « الأرثوذوكسية » .

٢ — و « النظام الذي أصبح فيما بعد « فكرة المجتمع المسيحي » .

٣ — والنص على أنواع مفضلة من أدب الماضي .

٤ — والحاجة إلى التفسير والمعرفة التاريخية .

٥ — والمبادىء الأربعة وهي : اللاشخصيانية . اللاتناسب بين الفن والعقيدة . التفرقة بين العاطفة والشعور . والمعادل الموضوعي*»[1] .

ويلخص الدكتور عبد القادر القط موقف الدكتور رشاد رشدي بقوله إن رشاد رشدي « تبنى نظرية واحدة من نظريات الأدب وعرضها ودافع عنها بإخلاص في كتبه . . . والنظرية في جوهرها تتلخص في أن الأدب كسائر الفنون ليس تعبيراً عن شخصية الفنان ، فالفنان لا يخلق فناً عظيماً بمحاولته التعبير عن شخصيته تعبيراً متعمداً مباشراً . والفن ليس تعبيراً عن إحساس صادق مهما يبلغ الإحساس أو التعبير من الصدق ، كما أنه ليس تعبيراً عن العصر والمجتمع . وإنما يهدف الكاتب إلى أن يخلق — كما ينقل المؤلف عن إليوت — « معادلا موضوعياً للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه ، أي يخلق الكاتب شيئاً يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة حتى إذا اكتمل خلق هذا الشيء استطاع أن يثير في القارىء الإحساس الذي يهدف إلى إثارته . . . ومن هنا كانت كل محاولة للفصل بين الشكل والموضوع سوء فهم لطبيعة الأدب ، وكل محاولة للحديث عن مضمون

---

(١) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ص ١٤٩ — ١٥٠

(*) في الأصل التبادل الموضوعي

قصة أو قصيدة من الناحية الاجتماعية أو النفسية أو الأخلاقية تجاهلا لوحدة العمل الفني وكيانه المستقل استقلالا تاماً عن الحياة والعصر وشخصية الكاتب وتجاربه »[١] .

ويمضي الدكتور القط مصوراً المفاهيم التي نقلها رشاد رشدي عن إليوت . والذي يفصل فيه الأخير بين الأدب وعواطف منشئه فيقول « يقول الدكتور رشاد في هذا ما نصه فالإحساس الذي يصوره(*) العمل الفني لا علاقة له بالإحساسات التي تزودنا بها الحياة . كما لا علاقة له بأي شيء خارج العمل نفسه . . ولذلك يؤمن النقد الحديث بأن الكاتب بدل أن يدين بالولاء للحياة يجب أن يدين بالولاء لفنه . . ومسألة الأدب للحياة من المسائل التي لا يهتم بها النقد الحديث لأنها مبنية على فهم خاطىء لطبيعة العمل الأدبي »[٢] . .

ويعرض الدكتور القط بعد ذلك لمدى مشروعية مثل ذلك الاتجاه النقدي . الذي يراه رد فعل لظهور الواقعية الاشتراكية التي تهتم بمضمون العمل الأدبي . ومقاومة لاتجاه النفسي الذي غلب على كثير من الدراسات النقدية بعد « فرويد » . فبالغ في أهمية الجوانب الفنية . واعتبرها وحدها المقياس الصحيح للعمل الأدبي : مغفلا الحديث عن مضمون العمل . أو ربطه بنفس قائله . أو التماس بعض التفاعل بينه وبين مجتمعه أو عصره . أو غير ذلك من المؤثرات يقول : « ولا شك أن الدعوة إلى اعتبار العمل الأدبي وحدة متكاملة لا تتجزأ لها كيانها الخاص الذي يخالف عما تمثله في الحياة دعوة صحيحة في جوهرها . ولكن الذي يؤخذ عليها هو مبالغة أصحابها في ذلك حتى يحرموا — كما يقرر الدكتور رشدي — كل محاولة للحديث عن مضمون القصة أو القصيدة . أو ربطها بنفس كاتبها . أو التماس بعض التفاعل بينها وبين مجتمعها أو عصرها ، أو غير ذلك من المؤثرات . ولا شك

---

(١) قضايا ومواقف ص ٧٧

(*) كلمة « يصوره » ساقطة من النص الأصل

(٢) رشاد رشدي ـ ما الأدب

أن هذه المبالغة قد جاءت رد فعل لظهور الواقعية الاشتراكية التى تهتم قبل كل شيء بمضمون العمل الأدبى وإن كانت بالطبع لا تغفل شكله الفنى ، فإن هذا الاهتمام الكبير يتضمن إلى حد ما ضرورة الفصل بين الشكل والمضمون ، كما أرادت هذه النظرية أن تقاوم الاتجاه النفسى الذى غلب على كثير من الدراسات النقدية بعد فرويد فاندفعت إلى هذه المبالغة التى تفرض علينا — لو خضعنا لها — أن نكتفى من النص الأدبى بالتذوق فحسب . دون أن نجرؤ قط على تحليله ودراسته . وإدراك مضمونه وعناصره الفنية المختلفة . وهى بهذا تهدم النقد الأدبى من أساسه لأنه يقوم على هذا التحليل والشرح وربط العمل الأدبى دون تعسف بنفس قائله . وظروف مجتمعه وتقاليد عصره »[1] .

ويعلن الدكتور القط دهشته من مثل هذا الأسلوب النقدى ويتساءل كيف يمكن للناقد أن يتجاهل ما يؤديه القصائد من أفكار أو يغض النظر عن الكاتب وأسلوبه فى التعبير والتصوير والموسيقى ، وغير ذلك . فمع أن القصيدة مؤلفة من كل تلك العناصر . لكن لا بد من فصلها بعضها عن بعض من أجل درسها ، فالجسم الإنسانى وحدة . ولكن دراسة تكوين الأعضاء أو تشريحها منفصلة أسلوب علمى صحيح . مع الاعتراف بأن بين الأعضاء والجسم وحدة لا انفصام لها .

ثم يتساءل كيف نفرق بين مضمون إنسانى تقدمى وآخر رجعى . وبين دراسة نفسية واعية . وتحليل سطحى للنفس الإنسانية[2] .

كما يبدى دهشته من إنكار الدكتور رشاد رشدى لكل صلة بين العمل الأدبى وعصره ، وهى صلة لا يمكن لأى ناقد مدرك لأثر العصر فى الأعمال الأدبية من أن يتجاهلها فيقول : «وينكر الدكتور كل صلة للعمل الأدبى بعصره فيقول : « فليس مما يحدد العمل الأدبى أن الكاتب نشأ فى عصر الملكة

---

(١) قضايا ومواقف ٧٨ — ٧٩ .
(٢) المرجع السابق ص ٧٩ .

إلزابيث تاريخياً . بل يحدده العصر الفنى ومدى وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية التى توارثها » . ومع ذلك فإنه يغفل حقيقة هامة هى أن فنية العصر وتقاليده الأدبية ليس لها كيان مستقل عن العصر نفسه ، وإنما تتأثر به وتتفاعل معه فتقاليد العصر الأليزابيثى الأدبية ماكان يمكن أن تظهر فى عصر آخر ليس له مقومات ذلك العصر»[1] .

ويرى الدكتور القط أن نقل القواعد والمبادىء النقدية وتطبيقها حرفياً على الأدب أمر خطير ، والأخطر منه تبنى وجهة نظر نقدية أجنبية واحدة ، والزعم بأنها هى المذهب الوحيد ، وأن ما عداها باطل وقبض الريح ، دون بيان مكانة مثل ذلك المذهب فى بيئته الأصلية ، مما يوهم بأنه مذهب لااعتراض عليه فى تلك البيئة أو أنه المذهب الوحيد فيها ، فى حين أن الأمر على خلاف ذلك . فيقول : « عرض الدكتور رشاد رشدى فى كتيبه آراء مدرسة النقد الحديث عن موضوعية العمل الأدبى ، وأن له كياناً خاصاً مستقلا عن ذاتية الأديب ومؤثرات العصر والمجتمع . ولو كانت هذه النظرية من ابتداع الدكتور لغفرنا ما فى عرضه من جزم بالحقائق ومبالغة فى الأحكام ، وإغفال لوجهات النظر الأخرى ، فهذا فى الغالب منهج من يخرج على الناس بمذهب جديد . ولكن النقد الجديد مدرسة قائمة منذ نصف قرن والدكتور ينقل فى كتابه آراء غيره وكان يجب عليه إذن وهو يكتب تحت عنوان « ما هو الأدب » — أن يضع تلك المدرسة فى موضعها من إطار النقد العالمى كله ومدارسه المختلفة ، وأن يقدمها إلى القارىء بما لها وما عليها بدل أن يوهمه بأنها هى القول الفصل فى الدراسات النقدية ، وبأنه لا يقوم على مبادئها أى اعتراض فى بيئتها الخاصة »[2] .

وها هو ناقد أجنبى هو رينيه ويليك فى كتابه مفاهيم نقدية يذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور عبد القادر القط بشأن مدرسة النقد الجديد ، ويدافع عما دافع عنه من أن النقد الجمالى وحده لا يكفى فيقول : « فالنقاد

---

(١) المرجع نفسه ص ٧٩ .

(٢) المرجع نفسه ص ٨١ .

الجدد يقولون — وهم على صواب فى رأيى — إن العمل الأدبى بناء لفظى يتسم بقدر من التماسك والاكتمال ، وأن الدراسة الأدبية — غالباً — ما أمست غير معنية بهذا المعنى الكلى ، وإنها — غالباً — ما قصرت اهتمامها على جمع المعلومات الخارجية عن سيرة الكاتب والظروف الاجتماعية والخلفيات التاريخية . . . الخ . لكن موقف النقاد الجدد هذا لم يعن ، ولا يمكن أن يعنى إنكار أهمية المعلومات التاريخية لعملية التفسير الشعرى : فالكلمات لها تاريخ ، والأشكال والأساليب تنحدر من تراث ، والقصائد كثيراً ما تشير إلى وقائع معاصرة لها الخ»[1] .

ويبين ويليك كيف أن « بروكس » استعان بالتاريخ لفهم قصيدة مارفل Horation Ode دون أن يغفل الجوانب الفنية فى القصيدة ، وذلك بقراءتها على أنها قصيدة أولا وقبل كل شىء ، فيقول (ويليك) : « فقد رجع بروكس باستمرار إلى الوضع التاريخى من أجل التوصل إلى تسيره لقصيدة «مارفل» المعنونة Horation Ode رغم أنه حرص وبحق على أن يفرق بين معنى القصيدة الدقيق ، وبين ما يقال عن موقف مارفل نحو كل من كرومويل وتشارلز الأول . يقول بروكس : « إن الناقد يحتاج إلى عون المؤرخ — إلى كل ما يستطيع الحصول عليه من عون ، لكنه يؤكد على « أن القصيدة يجب أن تقرأ كقصيدة ، وأن ما تقوله القصيدة هو السؤال الذى يجب على الناقد أن يجيب عليه ، وأنه لن يحدد أى قدر من المعلومات التاريخية ما تقوله القصيدة ذاتها »[2] .

ويصور الدكتور القط نتيجة الالتزام بذلك المنهج النقدى الذى يعزل النص عما حوله ، أى يدرسه جمالياً فحسب ، مبيناً خطورته مكرراً ما سبق أن ذكره من الأسباب التى أدت إلى قيام تلك المدرسة النقدية فيقول : « وقد ظهرت هذه المدرسة رد فعل لبعض المذاهب الأخرى كما بينت فاتسمت

(١) رينيه ويليك . مفاهيم نقدية — عالم المعرفة . ترجمة دكتور محمد عصفور — الكويت ١٩٨٧ ص ١٢ .

(٢) المرجع السابق ص ١٣

بكل ما تتسم به ردود الأفعال من عصبية ومبالغة حتى انتهت بتركيزها على الدراسة الداخلية للنص الأدبي إلى شكلية مسرفة تحرص على تحليل الصور البيانية والمجازات والغموض والمفارقة وغير ذلك من العناصر الفنية الداخلية ، دون نظر إلى طبيعة التجربة أو المضمون أو التفاعل مع نفس الأديب وطبيعة العصر والمجتمع . وبهذا يصبح العمل الأدبي كائناً ميتاً فزيقياً عجيباً معلقاً فى الهواء لا يرتبط بالحياة التى نشأ فيها ولا بنفس من أبدعه . وفى هذا يقول ديتشيس : « إن الحديث عن نسيج العمل الأدبي وصوره يمكن أن يكون ذا فائدة كبيرة ، ولكن حين نقول إن المهم فى هذا العمل هو بناؤه الداخلي لا تجربته التى ينقلها إلى القارىء فإننا بلا شك نكون قد وضعنا العربة أمام الحصان . أى قلبنا الوضع . . حقاً لقد استطاعت مدرسة النقد الجديد أن تساعد فى تخليص كلياتنا من الدراسة التاريخية التقليدية للأدب ولكنا مع هذا نستطيع أن نفيد من هؤلاء النقاد دون أن نستخدم « رطانتهم » أو نعتنق نظرتهم الضيقة أو نتبع منهجهم الذى يجبر كل عمل أدبي على الانضواء تحت قالب « الوحدة المركبة والغموض والمفارقة وغير ذلك من المصطلحات »[1] .

وينقل لنا الدكتور القط رأياً آخر لناقد أمريكى يهاجم مدرسة النقد الجديد ، وهو بهذا يرينا المكانة التى يحتلها هذا النقد فى بيئته الأصلية ؛ فيقول : « وفى هذا يقول — أيضاً — ارفنج هاو الأمريكى ، وهو من العاطفين على النقد الجديد : « . . حين يقرأ المرء حملات النقاد المحدثين على النقد « الخارجي » ، فإنه يتساءل ماذا يتبقى من العمل الأدبي بعد استبعاد كل إشارة إلى التجربة أو المضمون ؟ لا شيء إلا العمل الأدبي نفسه . ولكن ما دام الأدب قائماً على اللغة ، واللغة تتضمن علاقات ضرورية تربطها بجوانب التجربة ، فإننا لا نستطيع أن نفهم العمل الأدبي إلا بالجوء دون إسراف إلى الحديث عما يتصل بالتجربة من تاريخ وأخلاق . وإن عزلنا العمل الأدبي عن المقومات الاجتماعية والتاريخية يتساوى فى ضرره مع نظرنا إليه فى ضوء هذه المقومات وحدها »[2] .

(١،٢) قضايا ومواقف ص ٨٣ .

وهكذا ينتهى الدكتور عبد القادر القط إلى موقفه النقدى من تلك القضية الهامة من قضايا النقد المصرى المعاصر والذى يتلخص فى قوله : « فالتحليل الصحيح للنص الأدبى لا ينبغى أن يقتصر على مقوماته الداخلية وبنائه المركب وصوره بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره . وهكذا لا يكون الأدب مجرد متعة بيانية محضة بل عاملا فعالا فى تطور الحياة ، وإثراء فكر القارىء ووجدانه على السواء »[1] . بهذه النظرة المتكاملة يتعامل الناقد مع الأعمال الأدبية ، ولكنه لا يطبق نظريات أجنبية ، بصورة حرفية ، كما يفعل غيره ، بل يتذوق تلك الأعمال ، ويحللها ويفسرها ، ويربطها بنفسية مؤلفها ومجتمعه وعصره . نافياً الغث عن السمين . وقد استطاع بهذا أن ينفى الزيف عن حياتنا الأدبية ، فتعرض لكل ظاهرة تتجافى مع الفن الأصيل ، وبين ما تنطوى عليه من عيوب ولنضرب المثل على ذلك بمجموعة قصص أو روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب ، والشحاذ ، والطريق ، تلك الروايات التى تحاول التعبير عن مضامين فكرية ، مغفلة الجوانب الفنية والإنسانية . وكان موقفه من رواية اللص والكلاب موقفاً فريداً فى أصالته وحرصه على أن يصدق مع نفسه فيما يكتب لقد بين أن الرواية فاشلة ، فى الوقت الذى انطلق فيه النقاد يكيلون الثناء للكاتب بسبب الأسلوب الفنى الذى اتبعه فى بنائها .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ٨٤ .

القديم والجديد

يصور كتاب « قضايا ومواقف » ، مواقف كثيرة وهامة لمؤلفه من الأدب والنقد . وأول قضية تواجهنا فى هذا الكتاب هى قضية القديم والجديد . وقد أثيرت تلك القضية كثيراً فى الصحف والمجلات بل وفى الكتب . وقد أثارها هذه المرة التى تتصل بموقف الدكتور عبد القادر القط مجموعة من الشعراء المحافظين أو التقليديين ، ومن يلوذون بهم ، فقد رأوا « مجلة الشعر » التى كان يرأس تحريرها — عندئذ — الدكتور عبد القادر — تقلل — كما يزعمون — من نشر الشعر « العمودى » وتتوسع فى نشر الشعر الحديث ، فتقدموا بمذكرة إلى رئيس المجلس الأعلى للثقافة يطلبون إليه منع نشر تلك الأشعار المحدثة المخالفة لعمود الشعر فى « مجلة الشعر » ، وهو ما يذكرنا بقضية أبى تمام والبحترى فى العصر العباسى ، ويقوم رفضهم للشعر الجديد على أسس واهية بينتها مذكرتهم التى جاء فيها :

١ — تنص المادة الثانية من قانون المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية على أن يكون من مهام المجلس وواجباته . . « أن يبحث عن الوسائل التى تؤدى إلى تنشئة أجيال من أهل الآداب والفنون ، يستشعرون الحاجة إلى إبراز الطابع القوى فى الإنتاج

الفكرى المصرى بشتى صنوفه ، ويعملون على التقارب فى الثقافة والذوق الفنى بين المواطنين ، مما يتيح للأمة أن تسير موحدة محتفظة بشخصيتها ، وطابعها الحضارى المميز » .

ولقد حرصت لجنة الشعر بالمجلس منذ نشأتها على العمل مهتدية بهذه المادة من قانونه :

(أ) فبذلت جهدها فى أن يجىء الشعر عاملا على إبراز الطابع القومى .

(ب) وحاولت أن تبث فى الشعراء ، وقراء الشعر على السواء ذوقاً فنياً من شأنه أن يوحد الأمة على ثقافة متجانسة ، سواء بين حاضرها وماضيها ، تحقيقاً لاحتفاظها بشخصيتها وطابعها سواء أكان هذا التوحيد بين أجزاء الأمة العربية فى حاضرها ، أم كان (فى ماضيها)(*) الحضارى المميز .

٢ — ولكن اللجنة قد لاحظت — مع الأسف — أن ما تبنيه هنا ، بأموال الدولة ووفق قانونها ، تحاول جماعة أخرى أن تهدمه هناك بأموال الدولة أيضاً ، ولكن بما يناقض قانونها .

ذلك أنه قد أنشئت مجلة للشعر ، تابعة فى تمويلها وإدارتها لوزارة الثقافة والإرشاد القومى ، بدأ صدورها منذ يناير ١٩٦٤ م ، فكان من واجب لجنة الشعر أن ترقب هذه المجلة ، كما ترقب كل نتاج فى الشعر ، لتكون على وعى بالفن الأدبى الذى أنشئت لترعاه ، ورغبة منها فى أن ترى هذا الفن محققاً للأهداف المنشودة ، وهى إبراز الطابع القومى من جهة واحتفاظ الأمة بشخصيتها وطابعها المميز من جهة أخرى .

وبدهى أنه إذا أريد لشخصية الأمة ، بل إذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز ، فلا مناص من قيام إطار يدوم على مر التاريخ ، ليكفل لها الثبات ، برغم تنوع المضمون الفكرى داخل هذا الإطار عصراً بعد عصر ، لأنه إذا تحطم الإطار فى كل مرحلة بتغير التفكير

(*) الإضافة بين القوسين من عندنا .

خلالها ، فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس ؟ وما هذا الإطار الثابت إلا مجموعة القيم التى يتواضع أبناء الأمة الواحدة على أن يقيسوا أمورهم بها قياساً يتسم بالمرونة الحية .

٣ — أخذت لجنة الشعر — إذن — ترقب ما تنشره « مجلة الشعر » منذ صدورها حرصاً منها على أداء واجبها ، فهالها أن ترى تياراً مضاداً لما يستهدفه المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية منذ إنشائه ، ويحكم قانونه الذى نشأ على أساسه .

ذلك أن اللجنة قد تبينت فى جلاء أن المجلة تبرز ما يسمى بالشعر الجديد بقدر ما تخفى ما يسمى بالشعر التقليدى ، إلى الحد الذى يجعل نسبة المنشور من هذا إلى المنشور من ذاك ، تبلغ من الضآلة ما لابد أن يوهم القارىء أن فن الشعر فى صورته التقليدية قد أوشك على الزوال ، وإن المجلة لتؤكد هذا المعنى تأكيداً قوياً بما تنشره من دراسات تنتهى بالقارىء إلى هذه النتيجة نفسها » [1].

وتمضى تلك المذكرة الرجعية فى محاولة مستميتة ، لوقف تيار التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث . حتى إنها لتزعم أنها ترسم له الأطر ، التى لا ينبغى له الخروج عليها ، وتتهم المجددين ، أو بعبارة أدق ، الناقد المشرف على « مجلة الشعر » بمحاولة هدم التراث الشعرى ، وتقحم فى حديثها عن الشعر وهو فن ، عبارات مثل « شخصية الأمة » والفرد ، وتنشئة الأجيال ، وإبراز الطابع القومى ، وتقارب الثقافة والذوق بين المواطنين ، والمحافظة على شخصية الأمة وطابعها الحضارى المميز ، وهلم جرا من تلك الصيغ البالية التى يتشدق بها كل من يعيش فى غير عصره ، أو من يريد العودة بالحياة إلى الوراء .

وتناسى حماة الشعر العمودى ما جد من تطور على فنون القول ،

(١) قضايا ومواقف ص ٩ - ١٠ .

فزعموا أن الشعر وحده يمثل عماد اللغة والأدب ، ونسوا المسرح والرواية ، والقصة القصيرة ، والمقالة ، التي نالها من التطور والازدهار أكثر مما نال الشعر . إنهم في القرن العشرين ما زالوا يعتقدون أن الشعر عماد الأدب العربي ، وأنه المحافظ على بقاء اللغة العربية . وهذا — وإن كان صحيحاً في العصور الماضية ، فإنه لا يمكن أن يكون صحيحاً في العصر الحاضر . يقولون : « فإذا كان مجد اللغة الذي هو عماد مجدها القومي ، مرهوناً بفن الشعر قبل أن يرتهن بأي فن آخر ، كان واجباً على رعاة الشعر في بلد عربي ألا يفرطوا أقل تفريط في سلامة العبارة ، وصحة الصياغة ، لأن التبعة هنا مضاعفة ، إذ التفريط في اللغة هنا معناه تفريط مباشر في القضية الكبرى ، قضية القومية العربية الواحدة »(1) .

وهكذا يرى « رعاة الشعر » العمودي ، كما يسمون أنفسهم في الشعر الجديد خطراً على القومية العربية والوحدة العربية ، وينكرون وجوده ويرفضون كل قيمة ، ويصفونه بالنثر الفني ، وبأنه يستمد بعض صوره من ديانات أجنبية تخالف العقيدة الإسلامية ، كفكرة الخطيئة ، والصلب ، والخلاص ، وأنه يجاوز الأدب في استخدام كلمة الإله ، لأنه يستخدمها بالمعنى الوثني . وتفوح من سطور أصحاب القديم ، ورعاة الشعر روائح الاتهام بالخروج على الوطنية ، والقومية ، وعلى الدين .

وبعد تمهيد طيب لمقصدهم من رفع المذكرة ، وهو مقصد مملوء — من وجهة نظرهم — بأحسن النوايا ، يتقدمون بمذكرتهم التي إن دلت على شيء ، فإنما تدل على جمود في مواجهة الحياة ، ورغبة في إيقاف تيارها ، يقولون في مطلبهم : « ولهذا تقترح لجنة الشعر أن يكون لها نوع من الإشراف على كل ما يتسم بميسم الدولة من وسائل نشر الشعر ، وإن لها في هذا الاقتراح لسابقة من لجنة الترجمة والتبادل الثقافي ، إذ أعطيت حق الإشراف على الكتب التي تقوم بترجمتها هيئات رسمية . . .

---

(1) المرجع نفسه ص ١٢ .

فبمثل هذا الإشراف تضمن اللجنة حقها فى رعاية الشعر ، مسددة له الخطى ، محققة له سلامة الهدف»[1] .

وتوضح المذكرة الهدف الذى تسعى إليه « لجنة الشعر » ، وهو كما قال الدكتور عبد القادر القط ، الاستيلاء على مجلة الشعر ، ويصور هدفها هذا بقوله : « وتطالب اللجنة بالإشراف « على كل ما يتسم بميسم الدولة من وسائل نشر الشعر » ، ولست أدرى كيف يتم هذا الإشراف . أيكون للجنة مندوب فى كل مجلة وصحيفة يومية ، وفى الإذاعة والتليفزيون ، أم ترسل هذه الصحف والمجلات والهيئات ما يرد إليها من شعر إلى اللجنة لتجيزه قبل نشره ؟ وإذا طالبت كل لجنة من لجان المجلس بمثل هذا ، فهل ترسل الصحف اليومية مقالاتها إلى لجنة النثر مثلا لتراجع ما قد يكون فيها من خروج على الإطار القديم « الدائم على مر العصور » ؟ ، أم ترى أن الأمر لا يعـــدو أن يكون رغبة من اللجنة فى « الاستيلاء » على مجلة الشعر وحدها ! »[2] .

والواقع أن تلك القضية ، وهى قضية القديم والجديد ، تكشف عن ذلك الصراع الأبدى بين المجددين والمقلدين ، كما توضح بجلاء إيمان الدكتور عبد القادر القط بأن أمر الصراع بين القديم والجديد لا يمكن حسمه بقوة القانون ، أو بمحاصرته وتضييق الخناق عليه ، وإنما الزمن كفيل بحسمه . . . ، وهو عادة يحسمه لصالح الجديد ، فيقول فى مقال بعنوان « المعركة بين القديم والجديد تنتهى دائماً بانتصار الجديد » . : « . . وبعد فإن المعركة بين القديم والجديد معركة أبدية قد تطول أو تقصر ، ولكنها تنتهى بانتصار الجديد . ومن خلال الصراع بين القديم والجديد ينتفى الزيف ، ويبقى ما يمثل جوهر التطور الحقيقى فى المجتمع ، وإذا كان أغلب الجيل الجديد من الشعراء قد اتجه إلى هذا اللون من الشعر ، وأصر عليه ، فلا يمكن

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٠ .

ألا يكون ممثلا لجوهر تطور حقيقي . وعلينا نحن الذين تقدمت بنا السن نوعاً ما ، أن نعي دائماً سنة التطور فلا نجعل من عقائدنا الموروثة عقبة في سبيل نهضة المجتمع وتقدمه . »[1] . غير أن الجديد ينبغي — في رأيه — أن يقوم ويوجه ، بحيث لا يصبح موقف النقد سلبياً معتمداً على حصار الجديد والقديم لا يرفض لقدمه ، بل تقدم نماذج منه تتسم بالجودة ، ويدرس ويحلل ويفسر وينقد : « ولم يخطر ببال اللجنة الموقرة التي تسمى نفسها « مجمعاً من مجامع العلم والفن » أن تقوم بدراسة وافية لهذا الشعر الجديد ، تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب ، وتتلمس ما يكون فيه من البذور الصالحة التي يمكن أن تنمو بالرعاية والتوجيه ، أو أن تنتهي إلى رفضه رفضاً قاطعاً قائماً على أصول فنية سليمة ، وما حاجة اللجنة الموقرة إلى كل هذا العناء وسبيل الاتهام لكل تجديد بالهدم والخروج على القومية سبيل معبد ميسور »[2] .

ويمضي إلى القول : « فلا أدري كيف ترى لجنة الشعر — وهي تطالب بالإشراف على كل نشاطنا الشعري — أن تكون مهمتها مجرد المحافظة على « القيم الثابتة » ، وكيف لا يكون من أهم غاياتها العمل على تطور هذه القيم ، ورعاية المحاولات الجديدة بتوجيه ما تراه صالحاً منها ، ورفض ما يعتقد أنه نزوة عابرة رفضاً قائماً على الدراسة والتمحيص . . إن لجنة مثل هذه لا بد أن تصيب حياتنا الفنية بالعقم والجمود . . »[3] .

ويرفض ما يزعمه أنصار الشعر العمودي من الأطر الثابتة على مر العصور للشعر العربي ، ويسخر من تلك الأطر ، لأن المنادين بها يعيشون بمعزل عن تاريخ الآداب كلها ، بما فيها الأدب العربي نفسه ، فليس هناك — في رأيه — إطار يمكن أن يدوم على مر التاريخ ، ويقول موضحاً ذلك :

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٢ والمقالة رد على مقالة للدكتور زكي نجيب محمود يهاجم فيها قصيدة للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي .

(٢) المرجع نفسه ص ١٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٩ .

« فالإطار فى الشعر وفى أى فن آخر لا تفرضه تقاليد ثابتة على مر العصور ، وإنما ينبع من عصر بعينه ، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية ، وطريق إدراك الشاعر لها ، وخضوعه لسائر مقومات الحضارة فى عصره ، وكل تغير فى هذه الحقائق لا بد أن يفرض بالضرورة تغيراً فى الصورة الفنية ، أو ما تسميه اللجنة بالإطار . تلك هى البديهية الثابتة باستقراء تاريخ الفنون عند كل الأمم المتطورة الناهضة . فقد تعاقبت على الآداب والفنون الأوربية فى القرون الأربعة الماضية من المذاهب المختلفة كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والطبيعية والرمزية والتجريدية والسريالية وغيرها ما باعد بينها وبين أصولها وغير من أشكالها تغيراً جوهرياً لا سبيل إلى إنكاره »[1] .

ثم يضرب أمثلة للتغير الذى أصاب حياتنا فى الأزياء والطعام ، والبيوت ، وعلاقة الرجل بالمرأة ، وبناء الأسرة وغير ذلك [2] ، كما يضرب المثل بتطور النثر ، : « ... والنثر العربى أما يزال يتحرك داخل الإطار الذى كان يكتب فيه ابن المقفع والجاحظ وسهل بن هارون ، وبديع الزمان والحريرى ، أم كسر — بممارسته للحياة واستجابته لطبيعة العصر . قيود ذلك الإطار حتى أصبح من العسير على هؤلاء الكتاب القدامى أن يفهموه ؟ »[3] .

ويعود لتأكيد هذه القضية فى رده على الدكتور زكى نجيب محمود الذى هاجم الشعر الحديث فى مقال له بجريدة الأخبار متهماً الشعراء المحدثين باتهامات هى فى جوهرها لا تختلف عن اتهامات « لجنة الشعر » ، فقال : « ومفهوم هذه الدعوى أن الشعراء المحدثين لا يخرجون على القواعد الموروثة فى النظم تمشياً مع روح عصر أو استجابة لطبيعة تجربة ، وإنما رغبة فى أن يقال عنهم إنهم مجددون عصريون ، وأن تلك القواعد الموروثة شىء خالد مقدس لا يمكن أن ينال منه مر الزمن أو تمسه يد التطور ، وهذا فى الحقيقة هو جوهر المشكلة وأساس الخلاف بين أنصار الشعر الجديد وخصومه . فأنصار هذا الشعر يرون أن الفنون جميعاً — كسائر ألوان النشاط الإنسانى —

(١، ٢) المرجع نفسه ص ١٧ .

تخضع لسنة التطور وتتأثر بروح الحضارة وطابع العصر . وإذا كان الشعر العربي قد ظل محافظاً على تقاليده قروناً طويلة فذلك لأن المجتمع العربي ظل راكداً طوال تلك القرون . فلما بدأ المجتمع نهضته الحديثة أخذت كل مظاهر الحياة فيه تتغير تغيراً جوهرياً من كل الوجوه . تغيرت أزياؤنا ومساكننا وقيمنا الأخلاقية والفكرية وصلاتنا الاجتماعية وطابع حضارتنا بوجه عام . فإذا تجاوزنا تلك المظاهر الحضارية إلى فنون القول لرأينا أن النثر — حين اضطر إلى مواجهة ضرورات الحياة الحديثة — قد تطور حتى أصبح الفرق بينه وبين النثر القديم لا يقل مدى عن الفرق بين الشعر القديم والشعر الجديد . وكل ما هنالك أننا لم نحس بتلك الهوة بين القديم والجديد في النثر لأننا نمارس تطوره بأنفسنا حين نكتب ، ونواجهه كل يوم فيما نقرأ ، ونستجيب في كل ذلك لمطالب الحياة التي لا بد أن تستجيب لها . . »[1].

وإذن ما حقيقة الشعر الجديد ؟ « ليس الشعر الجديد إلا حلقة في سلسلة طويلة من محاولات التجديد والخروج على الإطار القديم . ومن بين أعضاء لجنة الشعر أنفسهم من كان لهم مشاركة فعالة في هذا السبيل كالأستاذ علي باكثير الذي ترجم مسرحيات لشكسبير في إطار لا يبعد كثيراً عن إطار الشعر الجديد . وكذلك فعل من قبل الأستاذ محمد فريد أبو حديد والزهاوي ، وشكري ، وخليل شيبوب ، ومحمود حسن اسماعيل وغيرهم »[2].

ولا ينسى الدكتور القط أن يعيدنا إلى صراع مماثل بين القديم والجديد في العصر العباسي بين أبي تمام والبحتري ، أو بعبارة أدق بين أنصار القديم والجديد في ذلك الوقت ، فيقول : « ولكن موقف اللجنة ليس جديداً على الشعر العربي ، فمن قبل قال المحافظون — كما جاء في كتاب الموازنة وغيره من كتب النقد القديم — إن مسلم بن الوليد أول من أفسد الشعر لأنه كان رائداً لاتجاه جديد خالف فيه مفهوم التعبير الشعري ، والصورة الشعرية عند القدماء ، وكذلك قال ابن الأعرابي عن شعر أبي تمام : « إن كان هذا

(١) المرجع نفسه ص ٢٩ - ٣٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٨ .

شعراً فكلام العرب باطل » ، وسأل ناقدان محافظان أبا تمام : « لم تقول مالا يفهم ؟ » فأجابهما : « .. ولم لا تفهمان ما يقال ؟ . » . فقد نضج ذلك الاتجاه الجديد عند أبي تمام وأصبح رأس مدرسة معروفة قامت حولها تلك المعركة الخالدة بين القديم والجديد . ولكن شعر أبي تمام ظل شعراً مرموقاً في تراثنا العربي رغم قول ابن الأعرابي ، ولم يبطل مع ذلك ما قاله القدماء من شعر لأن لكل عصر روحه وحضارته اللتين تطبعان الشعر والفن بطابعهما »[1] .

ولكن الدفاع عن الشعر الحر أو بيان قيمه الفنية لم يصرفه عن مهاجمة الشعر الخالي من الوزن ، أو القيم الفنية الأخرى وقد تعرض لذلك في مقال بعنوان « ملحمة الموت والميلاد »[2] حيث وضع مثل تلك المحاولات في سياقها الصحيح من تاريخ تطور الشعر العربي الحديث . فقال : « تمثل الجدل حول شكل الشعر الحر عند نشأته الأولى في الخلاف حول الخروج على نظام الأبيات والأشكال إلى نظام التفعيلة والسطور . ثم بدأ الشعراء يخرجون خروجاً محدوداً على بعض القواعد العروضية فيما يمكن أن يلحق التفعيلة من تغير فيدور حول ذلك جدل يطول أو يقصر ، ثم يصبح ذلك الخروج قاعدة مشروعة . على أن بعض الشعراء المعروفين ما لبثوا أن جاوزوا تلك الحرية المحدودة إلى المزج بين قواعد تفعيلات مختلفة وبين بحور متقاربة الإيقاع كالمتقارب والمتدارك والرجز والكامل . ونتج عن ذلك خفوت إيقاع الوزن الشعرى واختلاطه في الأذن غير المدربة بإيقاع النثر الفنى غير الموزون . ثم جاءت قصيدة النثر تريد أن تحقق للنثر كثيراً من جماليات الشعر ومقوماته دون أن تحرص على شكلياته من وزن وقافية في بعض الأحيان . وهكذا ازداد الخط الفاصل بين شكل الشعر والنثر ضيقاً ، ولم يعد الوزن عند كثير من المثقفين — وبخاصة الشباب — سمة جوهرية من سمات الشعر .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٩ .

(٢) الشرق الأوسط ٢١/١٠/١٩٨٥ ص ١٦ .

وقد أغرى ذلك كثيراً من شباب الأدباء — ممن لم يوهبوا فطرة إقامة الوزن — بالاتجاه إلى الشعر المنثور أو النثر الشعرى يعبرون من خلاله عما يجيش فى وجدانهم من عواطف وانفعالات فى تلك السن الباكرة ،

والشعر المنثور شكل مألوف ومعروف من أشكال النثر الفنى كتب فيه كثير من رواد النثر العربى فى العصر الحديث وتميزوا بأساليب خاصة اقتربوا فيها إلى حد كبير من روح الشعر وطبيعته ، وإن لم يزعموا أنهم يكتبون شعراً بالمعنى المألوف عند الناس »[1] .

ثم يفسر السبب الذى دفع الشبان إلى الكتابة فى هذا اللون من الشعر الحر أو النثر الشعرى فيقول : « أما هؤلاء الشباب فإن ما تم فى السنوات الأخيرة من ضعف الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر قد أغراهم بأن يتشبثوا بشكليات الشعر فى نثرهم الشعرى لينسبوا ما يكتبون إلى الشعر ، فأخذوا يقسمون عباراتهم إلى ما يشبه الأشطار فى الشعر التقليدى أو السطور فى الشعر الحر ، ويختمون بعض جملهم بما يشبه القوافى ، وهى فى الحقيقة شىء يشبه السجع وتجىء بعض جملهم أحياناً موزونة عن غير قصد داخل إطار نثرى غالب ، ثم ينسبون أعمالهم حين ينشرونها إلى الشعر ، ويطلقون على مجموعها اسم ديوان »[2] .

ثم يبين سبب إخفاق هذا الشعر عن مبلغ الشعر الحقيقى ، بقوله : « ولأن مثل هذا النثر الشعر يخلو من ضوابط الشعر وقيوده وقدرته على التركيز والإيحاء تبنى الصورة فيه — عند كثير من شباب الكتاب — على التداعى الحر للألفاظ والمترادفات والتشبيهات والمجازات المألوفة ، وتطول الصورة إلى حد الإسراف دون أن ترتفع إلى مستوى شعرى مقبول . وتلك آفة هذا اللون من النثر الذى يقف فى برزخ بين الشعر والنثر الفنى الحر ،

---

(١) الشرق الأوسط ، ٢١/١٠/١٩٨٥ ص ١٩ .

(٢) المرجع نفسه » » » ص ١٦ .

ويفرض على نفسه قيوداً لا يكسب من ورائها إلا الوقوع فى مزالق الشكلية والتقليد .

ولا شك أن مثل هذا النثر الشعرى شىء غير « قصيدة النثر » وهو شكل يغرى كثيراً من شباب الأدباء بعد أن اختلط مفهوم الشعر بمفهوم النثر فى السنوات الأخيرة »[1] .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ١٦ .

الشعر بين الفن والالتزام

قام الدكتور عبد القادر القط بمناقشة قضية هامة هى قضية التزام الشاعر ، ومتى يكون ذلك الالتزام مقبولاً . كما أوضح الضرر الذى يصيب شعر الشاعر عندما يأتى التزامه ضيقاً ، متصلا بموضوع واحد لا يتعداه . وذلك فى مناقشته « ديوان أغانى أفريقيا » للفيتورى . وهو فى هذه الدراسة يتناول قضايا هامة من قضايا الشعر الحديث كالصلة بين موضوع الشعر ، وبين متلقيه ، فى ضوء المذهب الواقعى الذى يلتزمه ذلك الشعر ، وهو قبل أن يدخل إلى موضوعه يبين أن الشعر كان أبطأ استجابة لدواعى التطور من الرواية والقصة القصيرة ، ولكنه استجاب لدواعى التطور الاجتماعى كغيره من الفنون ، وحثته إلى ذلك تيارات فنية وفكرية متطورة ناجمة عن التأثر بالآداب الأوربية وأن الشعر مَرّ . . منذ مدرسة « الديوان » والخلاف حول شوقى بتطورات واسعة . . كان من أبرزها اتجاهه إلى الواقعية[1] يقول : « . . ومن أبرز سمات الشعر فى تلك المرحلة اتجاهه إلى الواقعية التى تتمثل

(١) الأدب العربى المعاصر ص ١٧٠ ، ١٧١ .

غالباً فى خروج الشاعر من قوقعته الذاتية إلى أجواء رحبة من المجتمع والحياة يتجاوب مع ما فيها من تجارب ومشكلات .

وديوان الفيتورى « أغانى أفريقيا » من هذا اللون الحديث من الشعر الذى يدافع عن قضية يؤمن بها الشاعر ، ويتجادل فى سبيلها معظم انطباعاته الذاتية . وقضية الفيتورى هى قضية الزنوج فى أفريقية أولئك الذين يعيشون فى غاباتها عيشة السائمة يستعبدهم الرجل الأبيض ، ويستغل ثمار عملهم وكدحهم ، ومعظم قصائد الديوان إما حض لهؤلاء الزنوج ليلقوا عن كواهلهم نير ذلك الاستعباد ، وإما تصوير لما يلقون على أيدى البيض من عسف وظلم ، وتهديد للرجل الأبيض بثورة ساحقة »[1] .

ومثل ذلك الديوان الملتزم بقضية واحدة ، يؤدى رسالته فى مجتمع يقرأ اللغة التى تنظم بها أشعار ذلك الديوان ، أو يتكلمها ، ولكنه إذا وجه إلى مجتمع لا يفهم تلك اللغة فقد رسالته وأصبح يمثل معركة فى غير ميدان . ولذلك فإن . ذلك الديوان فى رأى الدكتور القط ، لا يؤدى الغاية التى نظم من أجلها . يقول : « وقبل أن نتحدث عن هذه الغاية النبيلة التى يسعى إليها الشاعر ، لا بد لنا أن نبين قيمة ديوانه بالقياس إلى تلك الغاية . أهو حقاً يمكن أن يخدم قضية الزنوج ويخلق لديهم وعياً بما يرزحون تحته من هوان وبؤس ، ويدفعهم إلى الانتقاض على الظلم والعسف ؟ أو هل يستطيع على الأقل أن يثير مشاعر الرحمة والعدل فى نفوس مضطهديه فيكفون عن اضطهاده ؟

إن الديوان مكتوب باللغة العربية وهو مطبوع فى مصر لقرائها وقراء البلاد العربية الأخرى ، وناظمه رغم أصله السودانى مصرى يعيش فى مصر ، وقراء الديوان على اختلاف مواطنهم يحسون أن مشكلة الزنوج لا وجود لها فى بيئاتهم إلا فى حالات فردية قليلة لا يمكن أن تخلق قضية

---

(١) المرجع السابق ص١٧١ .

عامة تصور كفاح شعب بأسره . واستجابتهم لهذا الشعر لابد إذن أن تظل مقصورة فى حدود العطف النفسى الذى لا يجد موضوعاً يتحول إزاءه إلى سلوك إنسانى معين . أما بالنسبة إلى الزنوج أنفسهم فإن الديوان كتاب (مغلق) لن يقرأوه ولن يتأثروا به لهذا لا يدرى القارىء لمن يوجه ذلك الدفاع وماغاية الشاعر العملية التى يريد أن ينفذ إليها من خلال تصويره الفنى لبؤس الزنوج ومظالم الرجل الأبيض»[١] .

وينتهى إلى أن الديوان : «... رغم روحه الإنسانية العالية يحارب فى غير ميدان»[٢] . ويرى أن الفيتورى زيف حقيقة مشكلة الزنوج وصورهم على غير حقيقتهم [٣] . فيقول بعد أن يورد أمثلة لذلك التزييف : «ولا شك أن هذا تزييف لحقيقة المشكلة لا يمكن أن يخدم قضية الزنوج فى أفريقيا ؛ فالزنوج هناك متخلفون لا لأن الرجل الأبيض قد سلبهم حريتهم وهدم حضارتهم ولكنهم متخلفون بحكم وضعهم التاريخى وظروف بيئتهم غير أنه من الحق أن الرجل الأبيض لم يهىء لهم أسباب الرقى الميسرة له إلا بمقدار يتيح له أن يمضى فى استغلالهم . وحول هذا المعنى كان ينبغى أن تدور آراء الشاعر ونزعته الإنسانية فى صورة دعوة إلى الرجل الأبيض تنادى الجانب الخير من نفسه ، وتغير نظرته إلى الزنوج فهم لم يخلقوا بطبعهم متخلفين لا يصلحون للحضارة ..»[٤] .

ويبين لماذا توسع فى عرض موضوع الديوان ، وأخر الحديث عن النواحى الجمالية فيه ... ؛ فيقول : «.. وقد أطنبنا فى الحديث عن طبيعة المشكلة التى يدور حولها الديوان ، وعن تصور الشاعر لها قبل أن نتحدث عن الناحية الفنية لأننا نعتقد أن الموضوع فى الأدب الواقعى يعد من صميم العمل الفنى ، بل هو فى الحقيقة عنصره الأول الذى تستمد منه سائر العناصر

(١) المرجع السابق ص ١٧١ – ١٧٢ .
(٢) المرجع السابق ص ١٧٣ .
(٣) أنظر المرجع السابق ص ١٧٣ – ١٧٧ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٧٧ وانظر تكلة حديثه عن ذلك المرجع نفسه ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

الأخرى سماتها وقيمتها . ولا شك أن للموضوع شأنه الكبير فى كل مذاهب الأدب . ولكننا نلاحظ أن الأدب الذاتى مثلا يمكن أن يستغنى أحياناً عن بعض المظاهر الجمالية . بما فيه من حرارة العاطفة ، وسمو الخيال عن الإدراك الواعى لطبيعة المشكلة التى يعرضها . وهو وإن لم ينفذ إلى جوهر تلك المشكلة يتسم بكثير من الصدق الذى ينبع من إحساس الأديب بتجربته الفردية إحساساً قوياً . وقوة الإحساس الذاتى تخلع عليه ألواناً من الجمال الفنى تروق كثيراً من القراء الذين لا يلتمسون فيه غاية إجتماعية شاملة . أما الأدب الذى يعرض لمشكلات من المجتمع تتمثل فى طبقات كبيرة فإنه يمتاز بموضوعية تستلزم من الكاتب إدراكاً صحيحاً لتلك المشكلات لينفعل بها انفعالا عميقاً . فينتقل إدراكه السليم إلى القارىء من ناحية ، ويوفق فى صياغته من ناحية أخرى »[1] .

وينبه الشاعر إلى ما يمتلكه من طاقة شعرية ضخمة يخشى عليه أن يبددها إن هو مضى فى الخضوع لذلك الموضوع الواحد مغفلا تجاربه الخاصة ، أو الخوض فى تجارب متنوعة تصور جوانب الحياة المختلفة ، ويثنى على قصائده القليلة التى وردت فى ديوانه معبرة عن تجارب إنسانية صادقة ، ويضرب أمثلة لذلك[2] ، ويأخذ عليه كثرة الصور الكئيبة القاتمة . ولكنه يشير إلى قدرته على رسم صور مشرقة جميلة ، ويتمنى لو أن الشاعر التفت إلى كثير من تلك الصور المشرقة ، ليبث فى نفس القارىء حب الحياة والإقبال عليها ، وتطلعه إلى مستقبل أفضل[3] .

وقبل أن يترك الناقد ديوان الشاعر يربطه بالاتجاه الواقعى ، محاولا أن ينبه أصحاب ذلك الاتجاه إلى الالتفات إلى الجوانب المشرقة من الحياة ، فيقول : « ولا شك أن كثيراً من أدبائنا الواقعين يخطئون حين يحسبون أن الواقعية لا بد أن تتجه بالضرورة إلى الجانب المظلم المرير من الحياة ،

---

(١) المرجع نفسه ص ١٨٠ ، ١٨١ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ : ١٨٤ ، ١٨٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٧٦ ، ١٨٧ .

وإلى تصوير الظلم والفساد والانحراف دون الالتفات إلى ما يكون فى المجتمع من بعض نواحى الإصلاح . وما فى الحياة من مظاهر الجمال . وما فى النفس الإنسانية من كثير من دواعى الخير . وفى اعتقادنا أن من يعيش فى اضطهاد وحرمان لا يمكن أن يثور عليهما إلا إذا أحس بما فى الحياة من ألوان السعادة والنعيم إحساساً قوياً يهز ما فى ضميره من خضوع واستسلام ويشعره بالطموح . ويغريه بالثورة . ومن هنا يجىء دور الأدب الذى لا يلتزم إبراز الجانب المظلم وحده ، بل يتناول الحياة من جوانبها المختلفة . حينما يصور الفساد والظلم فيخلق عند قرائه وعياً بهما . وهو حينا يدعو إلى التفاؤل ويصـــور مظاهر الجمال فى الطبيعة والناس ؛ فيرهف شــعور قارئيه ويبســط من إنسانيتهم ويجعلهم أسرع استجابة إلى دواعى النهوض والإصلاح . . »[1] .

وقد تعرض الناقد لقضية الشعر بين الفنية والالتزام فى مقدمة ديوانه ذكريات شباب الذى أصدره سنة ١٩٥٨ . ونظمه فى أثناء الحرب العالمية الثانية (بين عامى ١٩٤١ — ١٩٤٣) . فوصف الشعر الجديد الواقعى بصفات لا تختلف من حيث الجوهر عن الصفات التى وصف بها ديوان الفيتورى ، فى كتابه فى الأدب المصرى المعاصر ١٩٥٥ . فهذا الشعر الجديد تغلب عليه نثرية مسرفة . فقد اتخذ لنفسه — على حداثته — قوالب يرددها الشعراء فى معظم قصائدهم — ، أما مضمونه فتطغى عليه الدعاية المباشرة للقضايا السياسية والأحداث الاجتماعية ، دون الحرص على الجانب الفنى يقول : « . . ولكن الشعر الجديد لم يلبث أن تحول — فى معظمه — عن الطريق الذى كان قد بدأ السير فيه ، فغلبت على أسلوبه نثرية مسرفة ، واتخذ لنفسه — على حداثته — قوالب يرددها الشعراء فى معظم قصائدهم . وطغى على مضمونه جانب الدعاية المباشرة للقضايا السياسية ، والأحداث الاجتماعية دون نظر كبير إلى الجانب الفنى ، وخدع كثير من الشعراء الناشئين ، بما يبدو فى طريقة نظمه من سهولة ظاهرية ، فأولعوا به ، وغمروا الصحف والمجلات بقصائد فجة قبل أن يكتمل لهم ما ينبغى من ثقافة لغوية وفنية

---

(١) المرجع نفسه ص ١٨٧ .

ونضج فى الفكر والعاطفة »[1] .

وهو بهذا يرى أن الجانب الأول من جوانب الشعر يتمثل فى فنيته ، فليس الشعر مجرد أفكار أو مضامين فحسب ويبين أثر الدعوة التى يدعوها أنصار الواقعية على الشعر فيقول : « وقد أحدث الإلحاح فى هذه الدعوة . كما قلت فى مطلع المقال . بلبلة خطيرة فى نفوس الأدباء جعلت كثيراً منهم يتنكرون لأنفسهم . ويتكلفون التعبير عن تجارب لم يعانوها ، ويحتذون نماذج فنية لا يحسنون الكتابة فيها . فقد أصبح الحديث عن القرية مثلا شائعاً فى الشعر الحديث . ولكن هؤلاء الشعراء لا يرون فى القرية — عن عمد — إلا « الشيخة الضريرة تدب على العصا » . ولا يسمعون إلا « أحاديث الجدة العجوز » إلى آخر تلك الصور . وإن هم كتبوا عن المدينة فليس فيها إلا سعال البغايا والمصدورين . وألوان الحرمان والتشرد . وهم يكتبون عن الحرب قصائد أغلبها من صنع خيالهم كموضوعات الإنشاء التى يطلب فيها إلى التلميذ أن يصف « يتيماً فى يوم عيد » . ولو قد ترك هؤلاء الشعراء أنفسهم على سجيتها . واستجابوا لوحى تجاربهم الخاصة . لتأتى لهم من ذلك شعر فيه مثل تلك العناصر الإنسانية مع صدق التعبير وقوة الإحساس والبراءة من التكلف . فليس الأدب الذى يصور البؤس والظلم والتعاسة هو وحده الأدب التقدمى»[2] .

وهو هنا يحارب الحرص على مضمون بعينه وبخاصة إذا كان ذلك المضمون يمثل جوانب قبيحة . أو منفرة من الحياة والأدهى من ذلك إذا كان الشاعر لا يحس بهذه المضامين وإنما يكون مقلداً ، أو داعية لفكرة معينة ، لا يحس بها ولا يعانى التعبير عنها .

ويوضح ضعف الصياغة فى الشعر الجديد ويعيبه بذلك ، إذ ما جدواه؟،

---

(١) د. عبد القادر القط . ذكريات شباب ، مكتبة مصر القاهرة ١٩٥٨ المقدمة ص ٤ .

(٢) الدكتور عبد القادر القط « الديوان » ص٢٥ ، ٢٦ .

إذا لم يكن شعراً له صياغة شعرية جديدة : فيقول : « والشعر الجديد ما زال باعتراف الأستاذ العالم يمر بدور التجربة وهو « ضعيف فى التعبير والصياغة » كما يقول . وهذا أمر خطير . فالأستاذ العالم يريد أن « يكسر رقبة البلاغة العربية » التى تعنى فى الغالب بالصياغة والزخرف « لكن البلاغة الجديدة مع ذلك تستحق « كسر رقبتها » هى الأخرى . فهى لم تزد على أن نقلت العناية من الصياغة إلى المضمون . ففعلت ما كانت تفعله البلاغة القديمة من فصل غير طبيعى بين اللفظ والمعنى . والأدب كما يقرر الأستاذ العالم — حين يتحدث عن النظريات دون التطبيق — كل متماسك لا يتجزأ : إمَّا أن يكون أدباً أولا يكون . والشعر الذى يمكن أن تصفه بأنه ضعيف فى الصياغة والتعبير « لا يمكن أن يعد شعراً . فليس يراد من الشعر مجرد تسجيل للأفكار ، وإنما يراد به نقل تجربة الفنان إلى قارئه . بحيث تنفذ إلى نفسه فينفعل بها وتستقر فى وجدانه ، فتؤثر على نظرته إلى الحياة وإدراكه للأشياء . وفرحة النقاد الذين يدعون دعوة الأستاذ العالم بذلك الشعر الفاشل ، وإن عبر عن مضمون إنسانى فرحة زائفة »[1] .

★ ★ ★

---

(١) « الديوان » المقدمة ص ٣٠ .

خطوة أخرى مع الجديد فى الشعر

لم يتوقف الدكتور عبد القادر القط عند الانتصار للجديد نظرياً فى شعرنا العربى الحديث ، بل مضى يتناول الأشكال الجديدة من هذا الشعر بالتحليل والدراسة التى تعد شق رائدة لدراسات أخرى ، وتمثل منهجاً للتعامل مع تلك التجارب . كما قام بدراسة الأساليب الجديدة فى الفنون النثرية كالقصة القصيرة التى تنتهج منهجاً جديداً فى التأليف ، إذ واجهها بمنهج نقدى يتفق وما أتت به من جديد ، على أساس من رأيه الثابت فى أن كل عمل أدبى يجب أن يتناول بطريقة تتفق وما يمثله من جدة فى الأسلوب والإبداع وسنعرض لهذا فى فصل خاص بجهوده فى تعبيد الطريق لنقد الأشكال الأدبية النثرية الجديدة . ولكننا سنعرض هنا لمنهجه فى دراسة أشكال وتجارب من الشعر « الحر » يمكن أن تمثل مدرسة أو منهجاً يتبعه أى ناقد يريد أن يدرس ذلك الشعر دراسة أصيلة تكشف عن قيمه الفنية ، وما قد يكون به من نواح تنسب إلى القصور أو عدم الاكتمال . فقد درس ثلاثة شعراء فلسطينيين هم :

محمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زياد . .[1] ويبدأ دراسته لهؤلاء الشعراء بتقرير حقيقة يواجهها دارس الشعر العربى الذى يدافع عن قضية وطنية كالقضية الفلسطينية مثل الحرارة فى القول ، والحماسة فى التعبير والنبرة العالية فى الإيقاع كاشفاً عن أسباب ذلك ، ناظراً إلى المشكلة من خلال رؤية الشاعر المبدع لها ، مبيناً عن الصعوبة التى يواجهها فيقول :

« يواجه الشاعر الملتزم بقضية مصيرية كبرى ، وموقفاً دقيقاً يقتضيه أن يحقق توازناً معقولا بين ما تتطلبه مواقف هذه القضية من حرارة فى القول وحماسة فى التعبير ، ونبرة عالية فى الإيقاع ، وما يتطلبه الفن من عمق واعتماده على ما للألفاظ والصور الشعرية من ظلال وقدرة على الإيحاء ، ويزيد من دقة الموقف ، ما بلغته وسائل الإعلام فى هذا العصر من شأن وما تفرضه عليها طبيعتها الجماهرية من البحث عن الشعارات المعبرة والأقوال الباهرة الواضحة التى تستطيع أن تجمع الجماهير حول القضية ، وتديم انشغالهم بها وحماستهم للدفاع عنها . . . ومحمود درويش — وطائفة من رفاقه فى الأرض المحتلة — من الشعراء الذين واجهوا هذا الموقف الدقيق فى أكثر صوره تعقيداً وعسراً . وقد أحس من البداية بطبيعة هذا الموقف وحاول أن يقيم ذلك التوازن المنشود بين الالتزام والفن . . »[2] .

ويكشف الدكتور عبد القادر القط فى هذه الدراسة عن الجوانب الإيجابية والسلبية فى محاولة الشاعر إقامة التوازن بين مقتضيات الفن ، ومطالب الالتزام.

كما يبين أساليب الشعراء الملتزمين فى الهروب من النبرة العالية والأسلوب المباشر فى التعبير فيقول : « . . والشعراء الملتزمون يحاولون أن يهربوا من النبرة العالية والتعبير المباشر ، بالاعتماد فى نقل التجربة على عناصر جديدة غير الواقع الخارجى كالقصة والرمز والدراما ، والاعتماد فى الصورة الشعرية على الألفاظ ذات الظلال ، والرموز والإيقاع — الهامس العميق »[3] .

---

(١) انظر د . عبـد القادر القط ، فى الأدب العربى الحديث ، مكتبة الشباب ـ القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٥ - ٨١ .

(٢) المرجع نفسه ص ٥ ، ٦ .   (٣) المرجع نفسه ص ٨٠٧ .

ويبين أن محمود درويش لم يستطع دائماً أن يتخلص من التعبير المباشر الملح على وجدانه إلحاحاً مباشراً . ويضرب الأمثلة على ذلك[١] كقول الشاعر :

هاتف يصرخ بى منفعلا
من بلادى : أيها الإبن تقحم
هاتف يصرخ بى من أرضها
مستغيثاً : أيها النائى تقدم
هاتف زلزل منى أضلعى
فيه ذكرى ، فيه إصرار مصمم
لا تحدث حسب نفسى إنها
جذوة حمراء من نار جهنم
لا تلمنى أشعل الحقد دمى
وجنونى فى عروقى يتضخم[٢]

فالتقريرية . والصخب ، والمباشرة ، والمحسنات اللفظية أحياناً تحول بين الشاعر وبين الخروج من إسار الالتزام إلى إطار الفن[٣] .

كما يكشف عن المعجم الشعرى للشاعر الذى فرضته عليه تجربته الوطنية الملحة على وجدانه[٤] وهو معجم يحدده بدقة بقوله : « وشاعرنا فى ديوانه الأول معجمه الشعرى الواضح وألفاظه الأثيرة كالليل ومشتقاته ومرادفاته وأضداده ، وبخاصة الصباح والفجر والضحى والشمس والجرح الذى لا تكاد تخلو منه قصيدة من قصائد الديوان القومية »[٥] . ويضرب الأمثلة على ذلك .

أما محمود درويش ففضلا عن التزامه ، خاض فى تجارب عاطفية

(١، ٢) المرجع نفسه ص ٨ .
(٣) المرجع نفسه ص ٩، ١٠ .
(٤، ٥) المرجع نفسه ص ١٠ .

خاصة به . ويلاحظ أن هناك فرقاً في المستوى بين قصائده العاطفية ، وقصائده القومية . حيث تظهر شاعرية الشاعر المرتبطة بعواطفه الخاصة : « ويلمس القارىء فرقاً واضحاً في المستوى بين قصائد الشاعر القومية وأشعاره العاطفية ، فيحس هنا أن الألفاظ تعود لها نضارتها وقدرتها على الإيحاء . وأن العبارة الشعرية حافلة بالأناقة الأخاذة أحياناً . وبالترف المندى أحياناً ، وبالشجى الرقيق في بعض الأحيان . . »[1] ويربط بين محمود درويش وبين نزار قباني من حيث اللغة والأسلوب[2] .

ويثني على إضافات الشاعر في هذا المجال العاطفي في قصائد بعينها ، ولكنه يعيب عليه الحسية ، وعدم النضج في مقطوعات أخرى مثل قوله :

اضغط على جسدي الطري فقد نضجت
وادعك شفاهي — هكذا — إني احترقت
وعرفت موردي الحبيب . . لقد عرفت
ادعك . . . بلى . . . بحرارة إني كبرت
حنيني إليك .[3] .

لكن الشاعر ينجح — في رأي الناقد — في تجربته الفنية في ديوانه الثاني « أوراق الزيتون » فيحقق تطوراً ملموساً في أسلوبه الفني ويضرب المثال على ذلك بقصيدته « الموت والغابة » والتي يقول فيها :

نَامِي . . فَعَيْنُ اللهِ نَائِمَةٌ عَنَّا وأسراب الشحارير
والسنديانة . . والطريق هنا فتوسدى أجفان مقرور
وثلاث عشرة نجمة خمدت في دَرْب أَوْهَام المقادير[4]

(١،٢) المرجع نفسه ص ١٢ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٤ ، ١٥ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٦ ، ١٧ ، ١٨ للاطلاع على القصيدة كاملة .

أما في ديوانه الثالث فيثني عليه لما حققه من شاعرية وتجديد ، أو بعبارة أخرى ماحققه من أصالة : يقول : « يتبلور الشكل فيتخذ في الأغلب صورة الشعر الجديد الذي لا يتخذ من إيقاع الشعر القديم وقوافيه مجرد (توفيق) بين التقليد والتجديد بل تلتحم سمات القديم فيه بنسيج الصورة الشعرية حتى تصبح طرازاً خاصاً من الشعر عرف به رائد من رواد الشعر الحديث . . . بدر شاكر السياب . . وتنضج التجربة العاطفية فتلتحم بالموضوع القومي حتى لا نكاد نفرق بين الحقيقة والرمز ، فتصبح قصيدة الحب قيثارة متعددة الأوتار تتآلف نغماتها فتجمع بين المعشوقة والوطن وفراق المحبين والغربة ، وحرمان المحبين ومرارة القهر . وبعد أن كانت أغاني الشاعر القومية لا تكاد ترتبط بتجربة معينة وتتحدث عن المأساة في صورتها المطلقة ، أصبحت الآن تعبيراً عن محنة شخصية ، يخوضها الشاعر ويتصبر من خلالها فتمتزج بأرواح الغائبين والمشردين وأحزان الأيامى واليتامى وأشواق المحبين »[1] .

ويتضح للقارىء مدى توفيق الناقد في تذوق العمل الشعرى الأصيل بصرف النظر عن الشكل وحده ، أي بدون موقف سابق يتخذه من الشكل ، بل يكون المعيار هو الأصالة ، والشاعرية الحقة . في اختياره لقصيدة . محمود درويش عاشق من فلسطين : التي يقول فيها :

عيونك شوكة في القلب ، توجعني وأعبدها
وأحميها من الريح ، وأغمدها وراء الليل
والأوجاع أغمدهـــا
فيشعل جرحها ضوء المصابيح ، ويجعل
حاضري غدهـــا
أعز على من روحي

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٠ ، ٢١ .

وأنسى بعد حين . . . فى لقاء العين بالعين ،
بأنا مرة كنا . . . وراء الباب . . . إثنين
كلامك كان أغنية . . . وكنت أحاول الإنشاد
ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعية
كلامك كالسنونو طار من بيتى
فهاجر باب منزلنا . . . وعتبتنا الخريفية
وراءك حيث شاء الشوق . . وانكسرت مرايانا
فصار الحزن ألفين
ولملمنا شظايا الصوت . . لم نتقن سوى
مرثية الوطن
سنزرعها معاً فى صدر قيثار . . وفوق
سطوح نكبتنا سنعزفها
لأقـــار مشوهة وأحجـــار
ولكنى نسيت . . . نسيت يا مجهولة الصوت
رحيلك أصدأ القيثار . . أم صمتى ؟ [1]

لقد التفت الدكتور عبد القادر القط إلى إمكانات محمود درويش الشاعر وكشف عن أسلوبه ، وعن جوانب التجديد والأصالة لديه ، وأثنى على بعض شعره ، ولكنه — مع ذلك — لا يخفى أن تلك الموهبة عاقتها عوامل خارجة عن نطاق الفن ، كالمباشرة فى التعبير ، والارتباط فى نظم الأشعار بالمناسبات ، أو على الأقل الحرص على مواكبة تلك المناسبات بأشعار تعبر عنها فيقول : « ولاشك أن بعض جوانب القصور فى شعرنا القديم أنه كان دائماً يحتفل بالتجربة فى صورتها العامة المباشرة ، ولا يلتفت إلى جزئياتها المتناثرة فى الحياة . وليس المعول فى خدمة القضية القومية من الناحية

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٢ .

الفنية على مواكبتها الدائمة فى كل مناسبة . بل على الآفاق التى يبلغها الشاعر فى تعبيره الفنى . ولا شك أن محمود درويش قد حاول أن يفعل شيئاً من ذلك، ولكن ليس بالقدر الذى يتيح لموهبته كل ما تستطيع من إبداع »[1] .

وفى دراسة لسميح القاسم يتناول القضية نفسها ، وهى وضع الشاعر بين مقتضيات الفن وبين مطالب الالتزام ، فيكشف بوضوح عن أثر التزام الشاعر على فنه إذ لم يكن ذلك الشاعر قادراً على أن يحدث التوازن المطلوب بين مطالب الفن ، والالتزام حيث يسرف الشاعر فى الواقعية ، أو يسرف فى المباشرة ، ويصبح أسير الاتجاهات الواقعية فى مراحلها الأولى فى الشعر الحديث « وأهم ما يلفت النظر فى هذه القصائد غلبة النزعة الواقعية التى سادت الشعر فى الخمسينيات ، وتمثلت فى الإلحاح على تصوير مشاهد الحياة اليومية ، وجوانب من حياة الأسر الفقيرة أو الطبقة المغلوبة ، وأنماط من الحوار اليومى البسيط ، وتصريح بأسماء المتحدثين ، ولجوء إلى أسلوب نثرى يفترض أنه قادر على نقل ما فى تلك الأجواء من « بساطة ، . . »[2]
ويوضح الناقد أكبر عقبة تواجه الشعراء الملتزمين فيقول : « ولاشك أن أكبر عقبة تقوم فى طريق هؤلاء الشعراء نحو بلوغ أقصى ما تستطيع مواهبهم من إبداع أنهم — مهما يجهد بعضهم فى الخروج إلى تجارب أوسع — يضطرون إلى تصوير مأساتهم فى صورة مجردة مطلقة غير مرتبطة — إلا فى القليل — بوقائع مختلفة تلون كل واقعة قصيدتها بلون خاص . وهنا يبدو أن أسلم وسيلة لاجتياز هذه العقبة أن يحاول الشاعر تجنب الحدث المباشر المرتبط ارتباطاً بيناً بالقضية ، ويضفى على قصيدته أكبر قدر ممكن من الشفافية والقدرة على الإيحاء المبهم العام ، فبهذا الأسلوب يستطيع الشاعر من ناحية أن يكسب تجربته صفة الإنسانية الواسعة ويستطيع من ناحية أخرى أن يستخدم معجما ثرياً من الألفاظ والصور الشفافة القادرة على الإيحاء والرمز »[3] .

---

(١) المرجع السابق ص٢٨ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٥ وانظر حديثه عن ذلك مرة أخرى المرجع نفسه ص ٢٦-٢٧.
(٣) المرجع نفسه ص ٣٩.

على أن الناقد : يريد للفن أن يكون فناً أولا وأن يستخدم الأدوات الفنية التى من شأنها أن تكسب التجربة أصالتها وقدرتها على التأثير ، وتجاوزها لمفهوم التجربة المباشرة الضيق ؛ ولذا يختار نماذج للدلالة على التوفيق وأخرى على الإخفاق ممثلا لذلك فى وضوح : ومن النماذج التى يختارها لسميح القاسم قصيدته التى تصور سيدة قتيلا حبا إليها طفلها كى ترضعه ، دون إدراك منه بطبيعة الحال لهول الفاجعة :

حبا فى ساحة الدار
وكركر حين فاجأها
بجوار السور مطروحة
وفيها بضع أزهار
مبعثرة على صدر
جميع عراه مفتوحة
يصيح : تعال يا ولدى
تعال ارضع
فخف لها على أربع
وغرد ثغره : أماه
وكركر حين لم يسمع
وشد رداءها . .
ورؤاه دغدغة وأرجوحه
وردد عاتباً أماه
وظلت فى جوار السور مطروحه
وظلت بضع أزهار . . تنز دما
على صدر جميع عراه مفتوحه
تصيح : تعال يا ولدى !(١)

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٤ - ٥٥ .

ويبدو عدم رضا الناقد عن توفيق زياد واضحاً منذ البداية . وذلك لأن الشاعر ليس له أسلوب واحد . بل يجمع بين التقليد والتجديد . وبين الشاعرية أو الإجادة وبين الإسفاف ولا شك أن الشاعر المبدع يتسم بأسلوب متميز لا يهبط مستواه ولا يسف إلى مستوى يبعد به عن مستوى الشاعرية ، يقول الدكتور القط «والقارئ يواجه هذا التباين المقلق فى شعر توفيق زياد بين قصائد موغلة فى التقليد وأخرى مسرفة فى التجديد . وقصائد على مستوى فنى طيب ، وأخرى هابطة إلى الحضيض . بين عبارة عربية سليمة . وديباجة مشرقة . وعبارة ركيكة لا تخلو من الأخطاء اللغوية والعروضية . بين رؤية واعية للتجربة . وحماسة مفرطة للالتزام ببعض القضايا تطغى على الحقيقة ، وتفضى بالشاعر إلى موقف من القضية غير سليم . ويحار القارئ أمام هذا التباين فلا يدرى أهو ضعف فى الموهبة التى تتوقد لحظات ما بين حين وآخر ثم تخبو ، أم هو عزوف عن المعاناة . وبذل أقصى الجهد فى لحظة الإبداع ، أم هو نتيجة لسوء فهم لطبيعة الالتزام والعلاقة بينه وبين الفن . . »[1] والناقد إنما ينظر إلى هؤلاء الشعراء نظرة شاملة فى ضوء أشعارهم والأشعار الأخرى المماثلة ، ويربط بين السابق واللاحق ربطاً واعياً ، ويكشف عن أثر التقليد والمحاكاة للديم ، وما قد تسببه من إفساد التجربة ، كما فعل محمود درويش عندما قلد نزار قبانى فى نزعته الحسية . أو عندما قلد سميح القاسم الشعر الواقعى فى الخمسينات ، أو عندما قلد توفيق زياد صلاح عبد الصبور فى قصيدته شنق زهران .

ولا ينسى أن يوجه نقده إلى الشاعر الثالث توفيق زياد لمذهبيته المفرطة التى تجور على وطنيته وتفسد شاعريته عندما يقول :

لولاك يا موسكو الحبيبة ما بلت
منقارها فى النيل قبرة طروبه
ولجف فى بردى السنبل وصوحت
فى الشط آلهة الخصوبه

(١) المرجع نفسه ص ٦٠ .

ولدق عنق الشعب فى بغداد
شرذمة غريبة[١]

ويقول معلقاً على تلك المقطوعة ومقطوعة أخرى تالية :

« وفرق واضح بين التعبير عن المودة الصادقة بين الشعوب والعرفان الحميد للجميل . وهذه المبالغات الممقوتة فى المقطوعة الأولى . والمهانة البغيضة فى المقطوعة الثانية . . »[٢]

. ويتعرض بالنقد لقضية التوفيق بين المذهبية والفن لدى الشعراء الثلاثة . فى أثناء حديثه عن توفيق زياد فيقول : « أما الجزء الثانى من الديوان الأول — وقد نشر منفصلا بعنوان « شيوعيون » . . فيواجهنا بقضية أخرى ذات شأن فى الحديث عن الفن والالتزام . . . وواضح أن شاعرنا — كصاحبيه محمود درويش وسميح القاسم — ملتزم بقضيته القومية وعقيدته المذهبية يقسم شعره بينهم إن لم يكن بالتساوى . فبنفس القدر من الإيمان والحماسة على الأقل . وخاصة فى قضية كقضية فلسطين لا مجال فيها للبس بين الحق والباطل . وقد يقتصر أثر الإسراف فى الحماسة عند الشاعر على بعض العيوب الفنية أما الحماسة للعقيدة المذهبية فإنها حافلة بمزيد من المزالق التى قد تفضى بالشاعر أحياناً إلى التناقض بين قوميته ومذهبيته . والحق أن سميح القاسم ومحمود درويش قد تناولا القضية المذهبية بكثير من الرفق . واللمسات الفنية التى أحالتها إلى صور غنائية جميلة دون أن يتورطا فى مثل هذا التناقض .

أما توفيق زياد فإنه — كعادته — يتأرجح بين التوفيق والفشل . فيغنى أحياناً للمذهب السياسى غناء جميلا . ويندفع أحياناً إلى ما لا يجوز لشاعر عربى يعتز بكرامته وكرامة وطنه . ويوشك أن يصل فى المبالغة إلى شطط الشعراء العباسيين فى مديحهم للخلفاء والأمراء »[٣] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٧٤ وأنظر أيضاً مقطوعة أخرى مشابهة ص ٧٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ٧٥.
(٣) المرجع نفسه ص ٧٤ .

وقد لاحظ أن القضية الوطنية قد تفرض على الشاعر نتيجة إحساسه بالظلم . الرغبة فى الإنتقام . وهذا شىء مشروع ولكن تلك الرغبة قد تجور على الجانب الإنسانى لتصبح لوناً من التشفى يقوم على التنكيل والتعذيب والصلب وما شابه ذلك ، وهى أمور تتجانى وإنسانية الشاعر ، وإنسانية الشعر . يقول : « على أن هذه الحماسة الطيبة تسوق الشاعر أحياناً إلى مشاعر « دموية » — إن صح هذا التعبير — يفقد الشاعر معها أحاسيسه النبيلة ويغدو كمن « يتلذذ » بالقتل والتعذيب ومنظر الدماء . . ولا شك أن الظلم الذى يبث الحقد فى النفوس قد يدفع المرء فى لحظات الغضب إلى مثل هذه الأحاسيس لكن الشاعر مطالب بأن « يستبعد انفعاله فى هدوء ، كالقول المأثور ليبنى عنه ما قد يصمه بما يأخذه هو على عدوه»[1] . . . «وأعلم أن إنكار مثل هذه المشاعر قد يثير كثيراً من الجدل حول حق المظلوم فى الثأر من ظالمه بكل الأساليب التى اتبعها هذا الطالب من تعذيب أو تنكيل ، أو قتل . . ورأيى أن من يظفر بظالمه لا ينبغى أن يتخلى عن وجوده الإنسانى إنسياقاً وراء « شهوة » الإنتقام ، لا بد أن يكون إنتقامه بالصورة المشروعة من مقاومة أو حرب أو محاكمة . فإذا أنفذ حكم القضاء فى ظالمه فلا ينبغى — فى الشعر على الأقل — أن يبدى روح الشماتة أو « التلذذ » برؤية الدماء أو مشاهدته جثة المشنوق وهى تتأرجح فى حبل المشنقة[2] . والناقد لا يريد من الشاعر الملتزم إلا أن يحقق ما يطلبه منه من إقامة التوازن المطلوب بين الفن والالتزام . لأن تلك الأدوات الفنية تبعده عن المباشرة من ناحية والتقليد من ناحية أخرى ، كما تبعده — إذا كان شاعراً موهوباً — عن الأسفاف ، أو بعبارة أخرى من التأرجح بين التوفيق ، والإخفاق .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ٧١ ، ٧٢ .
(٢) المرجع نفسه ص ٧٢ ، ٧٣ .

الباب الرابع

الاتجاه الوجدانى

الاتجاه الوجدانى ونظرة شاملة إلى الشعر الحديث

يرصد الاتجاه الوجدانى حركة الشعر الرومانسى العربى بدءاً من البارودى ، وحتى مطالع الشعر الحر ، ومن خلال نظرة شاملة أشار مؤلفه إلى العوامل التى أثرت فى النواحى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية ، أو بعبارة أخرى العوامل الحضارية فى مطلع العصر الحديث ، ومنها الحملة الفرنسية ، وما ترتب عليها من إطلاع على ضرب جديد من الحضارة ، وحركة الإحياء ، والأخذ من الحضارة الغربية ، ثم ما حل بالحياة العربية تدريجياً من تطور فى نواحى الحياة ، ونشأة طائفة من الأدباء بلغت حداً طيباً من الثقافة والوعى[1] . ويقول مشيراً إلى ذلك التطور الحضارى وأثره على الشعر الوجدانى : « وفى ظل ذلك التطور الممتد من ناحية ، وغمرة ذلك الصراع الحاد من ناحية أخرى ، نشأت طائفة من الأدباء بلغت حداً

---

(١) انظر الاتجاه الوجدانى فى الأدب العربى المعاصر ، دار النهضة العربيه ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٩٧٨ ص ١ ـ ٦ .

طيباً من الثقافة والوعي ، وتفتح وجدانها على هذا العالم الجديد بكل ما أتاحه للفرد من شعور بذاته ظل مفقوداً أمداً طويلا إبان الحكم التركي ، حتى ردته المعرفة والحرية النسبية ، والتطلع إلى المشاركة في الكفاح من أجل الاستقلال القومي والرقي الحضاري . والتفت هؤلاء الأدباء — من شعراء وقصاصين وكتاب — إلى وجدانهم يرقبون من خلاله عالمهم المتغير ، ويعبرون عن تجاربهم الفردية ، ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامح ، والصور المستحدثة والمعجم الجديد . . »[1] .

وإذا كان الاتجاه الوجداني مدرسة لها خصائصها وسماتها ، فإنه يختلف عن الرومانسية الغربية ، وإن ربطت بينهما مشابه لا يمكن إنكارها ، ذلك أن الرومانسية الغربية وليدة نقلة حضارية كبيرة أو انقلاب في شئون الحياة أما « الاتجاه الوجداني » ، فإنه يمثل تطوراً ليس على مثل تلك الصورة الشاملة ، وإن كان — في ذاته — يمثل تحولا كبيراً في المجتمع العربي ؛ كما كان ارتباط أصحاب الاتجاه الوجداني بالتراث ومصادر الدين واللغة ، ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعي ذلك التحول[2] .

ولما كان ذلك التطور غير شامل ، فقد تعايشت في ظله اتجاهات أدبية كثيرة ، مع أن كلا منها يمثل مرحلة حضارية خاصة . ولهذا السبب يطلق على الرومانسية العربية مصطلحاً جديداً هو « الاتجاه الوجداني » منبها إلى أنه قد يستخدم مصطلح الرومانسية في الحديث عن ذلك الاتجاه ، عندما يكون وجه الشبه بين الرومانسية الغربية وبين الاتجاه الوجداني كبيراً ، ولكن ذلك لايعني أن الاتجاهين يمثلان اتجاهاً واحداً ، يقول : ولهذا آثرنا أن نعدل عن مصطلح « الحركة الرومانسية » إلى الاتجاه الوجداني . وإن تسامحنا أحياناً فاستخدمنا المصطلح الأوربي كلما اقتربت طبيعة الشعر أو موقف

---

(١) المرجع نفسه ص ٦ .

(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٧ . وهذا الكلام منقول ببعض التصرف .

الشاعر من طبيعة الرومانسية الأوربية اقتراباً يأذن باستخدامه . فنحن مع ما أبدينا من «تحفظ» لا نستطيع أن ننكر وجوه الشبه العديدة بين الحركة الرومانسية والاتجاه الوجدانى فى شعرنا الحديث . وإذا كانت الذاتية ومواجهة التحول الحضارى هما محورا الأدب الرومانسى الأوربى . فقد كانتا محور الحركة الوجدانية فى الشعر العربى الحديث كذلك ، وإن اختلفتا ، كما ذكرنا ، فى العمق والشمول . . »[١] .

ويبين قرب الحركة الرومانسية الغربية من نفوس الأدباء العرب المحدثين فى هذه المرحلة الحضارية ، بأنهم تجاهلوا المذهب الواقعى فى أوربا وغيرها ، واقتبسوا من الحركة الرومانسية الغربية عن طريق الترجمة والاحتذاء ، لأنهم وجدوا فيها ما يعبر عنهم بوجه من الوجوه[٢] . ويفسر السبب الذى دفع العرب إلى الاتجاه نحو الرومانسية تفسيراً نابعاً من التطور الحضارى العربى وأسلوب مواجهته . فيقول : «وما كانت الواقعية لتصلح تعبيراً عن هذا الوجدان المبلبل أمام مرحلة انتقال معقده سريعة يصعب رصدها ورسم تفصيلاتها ، وانتقاء نماذج بشرية وأنماط اجتماعية منها ، كما يفعل الأدب الواقعى فى مجتمع قد استقرت قيمه واتضحت معايبره فالواقعية وليدة مجتمع قد تجاوز مرحلة الانتقال إلى حياة ثابتة تتطور ببطء غير ملحوظ يسهل معه ملاحظتها ، ومراقبة سلوك أفرادها ، وبنائهم النفسى ، ودقائق المجتمع الذى يعيشون فيه ، على حين يواجه الأدب فى المجتمع المتحول عالماً دائم التغير يستعصى على الملاحظة الثابتة ، ويصعب الاهتداء إلى وجه الحق والسلامة فيه ، فيعدل عن رصد واقع العالم الخارجى إلى التعبير عن «وقع» هذا العالم على وجدانه هو ، ويصبح الوجود الباطنى للأديب الرومانسى هو الوجود الحقيقى عنده لتلك المظاهر الخارجية التى لا تثبت على حال ، والتى تنطوى فى كثير من الأحيان على المفارقة والتناقض »[٣] .

ويدافع عن «الحركة الوجدانية» ضد ما رميت به من سلبية وشك

(١و٢) المرجع نفسه ص ٨ .
(٣) المرجع نفسه ص ٨ - ٩ .

وتشاؤم ، وفرار إلى الطبيعة النقية ، وعجز عن التكيف مع مقتضيات التحول الحضارى ، فيقول : « والحق أن الحركة الوجدانية — شأنها فى ذلك شأن كل حركة أدبية كبيرة تمثل مرحلة انتقال حضارى — ما كان يمكن أن تكون على هذا النحو من السلبية التى تفقدها مبرر وجودها ووظيفتها ، بوصفها عاملا مهماً من عوامل التغير ومظهراً فنياً من مظاهر التعبير عن طبيعته . وكل حركة من هذا اللون لا بد أن تقوم على مبادىء إيجابية تمثل مقتضيات المرحلة التى استدعت نشأتها بعد أن أصبحت قيم المرحلة القديمة السابقة غير قادرة على البقاء ، وغير صالحة له »(١) .

وهكذا يدفع عن الحركة الوجدانية العربية ما اتهمت به ، ويصفها بالإيجابية ، وبأنها كانت تعبيراً عن فرحة الفرد باكتشاف ذاته ، بعد زمن طويل من الضياع والجهل والتخاف والظلم ، وبأنها تمثل اعتزاز الفرد بثقافته الجديدة ، ووعيه الاجتماعى ، وحسه المرهف ، وتطامه إلى المثل العليا ، ونفوره من القبح والتخلف ، وعشقه للجمال ، ويبين الدور الذى لعبته فى التجديد الأدبى ، من خروج على الأنماط الشعرية المستهلكة ، وابتكار صيغة جديدة للتعبير قادرة على الإيحاء ، تلعب فيه الصور الشعرية دوراً جديداً ، وتقوم على مفهوم جديد ينتفع بالنظريات الجديدة فى الأدب والفن والموسيقى ، واللغة(٢) .

وهو مع ذلك لا ينكر وجوه القصور فى هذه الحركة الوجدانية ، وإنما يرفض أن نلتفت بالضرورة إلى تلك الجوانب السلبية وحدها فيقول : « ومهما يكن من أمر هذه المظاهر السلبية ، فإننا نود أن نعكس المنهج المتبع فى دراسة تلك الحركة ، فنلتفت فى المحل الأول إلى دورها فى مرحلة الانتقال الحضارى ، ونفسر جوانبها الأخرى تفسيراً يقربها — بلا تعسف — إلى طبيعة الحركات الأدبية الكبرى ، ووظيفتها الإيجابية »(٣) .

(١) المرجع نفسه ص ٩ — ١٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٠ .
(٣) المرجع نفسه ص ١١ .

وفى هذا المجال ينبه إلى أن الشعراء الوجدانيين ، وإن كانوا يمثلون مدرسة واحدة ، فإن بينهم فروقاً فى المزاج والثقافة والبيئة الشخصية تطبع كلا منهم بطابعها داخل هذا الإطار العام . وعلى الباحث أن يدقق ليكتشف نواحى التفرد والتميز التى تمثل عبقرية كل شاعر ، وإضافته الحقيقية لفن الشعر »[١] . وفى معرض حديثه عن بعض الموضوعات التى تنسب إلى الوجدانيين كالطبيعة والحب ينبه إلى أن الموضوعات وحدها لا تكفى فى بيان خصائص هذا الاتجاه ، وإنما المحك فى النهاية هو الأسلوب ، فموضوع التجربة لا يدخل الشاعر فى هذا المذهب أو ذاك ، والعبرة بطريقة التناول « فكل موضوع يمكن أن يكون فى ذاته مجالا لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصور الأديب ، وموقفه منه ، وتعبيره الفنى عنه . وليست الطبيعة والحب بجديدين على الشعر العربى ، لكن الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجاً يكاد يتحد فيه الوجود الخارجى بالوجود الداخلى ، فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة فى التجربة العاطفية التقليدية . ويصبح للشعر مستويان أحدهما مرتبط بحدود التجربة فى الواقع الخارجى ، والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع . وليس كل شعر وجدانى على هذا النحو بالضرورة ، ولا يعنى ذاك أيضاً تجاهل التجربة الذاتية العاطفية أو الاستهانة بذلك المستوى الأول للقصيدة . فالشعراء الوجدانيون يتفاوتون فى ذلك حسب موهبة كل منهم ، واتجاهه الفنى ، وطبيعة تجربته ، وموقفه العام من الحياة والناس . ونستطيع أن نجد شبيهاً لتلك الحركة فى حركة الشعر العذرى التى هى نظير الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى الحديث»[٢] .

ويلفت نظر الدارسين إلى أن احتفالهم بموضوعات الشعر أو مضامينه ، والدراسة الموجزة أو السريعة للجوانب الفنية ، يصبح عديم الجدوى فى فى دراستهم للشعر الوجدانى ، بل لا بد من اقتران الدراسة المضمونية بالدراسة

---

(١) المرجع نفسه ص ١١ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٢ .

الفنية الكافية التى تعين على بيان سمات ذلك الشعر [١] .

وقد لاحظ أن الشاعر الوجدانى كان مشدوداً بين طرفى القديم والجديد ، فى مجتمع ملىء بالمتناقضات إلى حد غير طبيعى فى المجتمع المستقر ، ولما كانت نفس الشاعر لا تخلو من ذلك التناقض بين الرغبة والمثل الأعلى ، والإرادة والقدرة ، والإنجذاب نحو الماضى والاندفاع نحو المستقبل ، فقد كثرت فى أشعارهم المقابلة تعبيراً عن إحساسهم الحاد بذلك [٢] ولا يقف الأمر عند حد التقابل ، بل يمتد الأمر إلى الصورة المركبة القائمة على التماثل والتضاد فى صورتين مكونتين من جزئيات كثيرة متضادة [٣] .

وينتقل إلى الحديث عن المعجم الشعرى لهؤلاء الشعراء ، وهو معجم يختلف فى مدى قربه عن القديم ، أو بعده عنه ، أو فى بساطته ، أو تركيبه ، ثم يقول : « ومن هذا التناقض والتماثل اللذين أشرنا إليهما ، ومن ارتباط التجربة الشعرية عند هؤلاء الشعراء بلحظة وجدانية واحدة ، أو « موضوع » واحد تكتسب الصورة الشعرية كثيراً من التماسك ، وتقوم بين أجزائها صلات معنوية أو لفظية تشد بعضها إلى بعض » [٤] .

وهو بهذا يربط ربطاً واعياً بين ظروف الحضارة بكل مكوناتها ، وبين الشعر الذى لا يمكن أن ينفصل عن بيئته وعصره ، بل لابد أن يعبر عن ذلك العصر وينبع منه ، وبين وجدان الشاعر صاحب الرؤية الشعرية .

ويتوقف عند فكرة أخرى فى هذه المقدمة التمهيدية تتناول استخدام الشعراء الوجدانيين للمقطوعة الشعرية ، فينفى ما قد يتبادر إلى الذهن من أنهم قد تركوا إطار القصيدة التقليدى ويبين أنهم قد راوحوا بين الضربين ، لكنهم فى الضربين كليهما قد حققوا السمات التجديدية ، فاكتسبت القصيدة فى إطارها التقليدى مسحة عصرية غالبة فى معجمها وعباراتها وبناء صورها [٥] .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٢، ١٣ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٣ .
(٣، ٤) المرجع نفسه ص ١٤ .
(٥) المرجع السابق ص ١٤ ، ١٥ .

ويبدأ الفصل الأول من هذا البحث بدراسة «حركة الإحياء وعودة الذاتية» ويناقش فى هذا الفصل العوامل التى أثرت فى حركة الإحياء، أو بعبارة أدق أوجدتها، فيذكر الاتصال بالحضارة الغربية، والعودة إلى الاتصال بالتراث، ويقول عن العامل الثانى: «ونجد الأمم نفسها مدفوعة بحكم طبيعة الوجود الإنسانى الممتد بين الماضى والحاضر والمستقبل إلى أن ترجع إلى ماضيها، وتراثها تستمد منهما ذخراً لنهضتها الجديدة بعد عصور التخلف أو الركود الطويلة. وكما لجأ الأوربيون إلى تراثهم الإغريقى والرومانى القديم يلتمسون فيه ذخراً ينتفعون به فى بناء نهضتهم الحديثة، ويربطون به بين حاضرهم وماضيهم. عاد العرب إلى تراثهم فى الفكر والأدب والثقافة يفتشون فيه عن قيم تصلح أن تكون بداية لنهضة جديدة، جامعين إلى ذلك النظر من جديد فى حياتهم الروحية ملتمسين فى منابع دينهم الأولى — خلال حركات الإصلاح — ما يحقق التوازن بين طبيعة الحياة القديمة ومقتضيات الحياة فى المجتمع الحديث»[1].

ويشير إلى ما أصاب الشعر العربى من ضعف فى أواخر العصر العباسى وأوائل العصر الحديث. وهو ضعف ماكان يمكن الخلاص منه إلا باكتشاف نقطة بدء صحيحة ينطلق منها ذلك الشعر نحو التجديد. وكانت نقطة البدء الصحيحة تلك هى العودة بالتدريج إلى منابع الشعر العربى القديم فى عصور ازدهاره، متجهة إلى ماكان منها أقرب فى روحه إلى العصر الحديث كالعصرين الأموى والعباسى، والعودة، أيضاً إلى الشعر الجاهلى الذى أصبح يمثل زاداً مشتركاً للشعراء العرب فى كل العصور[2].

ويرى أن البارودى، لما تمتع به من موهبة كبيرة هو أول من وضع هذا الشعر الحديث على الطريق الصحيح، ويذكر بعض الشعراء الذين عاصروه فى هذا المجال، والذين شاركوه فى عبء الريادة، مثل اليازجى (١٨٤٧ — ١٩٠٦)، ومحمد سعيد الحبوبى (١٨٥٠ — ١٩١٥) غير أنه

(١) المرجع نفسه ص ١٩ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٠ .

يحصر جهد الأول فى « بلوغ بعض ما فى الشعر العربى القديم من سلامة العبارة ، ومتانة الأسلوب ، وجهارة الإيقاع ، لكنه يفقد فى جملته تلك اللمسات الذاتية التى تكسبه شيئاً من « الطرافة » أو العصرية ، أو ترتفع به إلى مستوى يتجاوز مجرد محاكاة القديم »[1] .

« أما الشاعر العراقى محمد سعيد حبوبى فهو كذلك شاعر تقليدى يحاكى محاكاة تنقصها الموهبة ، وتغلب عليها روح الصنعة فى العصور المتأخرة ، من تتابع التشبيهات المستهلكة ، والجناس المتكلف ، والأوصاف المألوفة والمبالغة المسرفة ، فى إطار من شعر المناسبات و « الإخوانيات » لاصلة له بوجدان الشاعر »[2] .

ثم يذكر بعد هذين الشاعرين الشاعر العراقى المولد المصرى النشأة والإقامة ، والوفاة عبد المحسن الكاظمى (١٨٦٥ — ١٩٣٥) فيقول عنه : « . . وهو شاعر قديم النزعة ، مقلد فى معجمه ، وصوره وإيقاعه ، لا يكاد يجد القارىء فى شعره أى إحساس بالحداثة أو روح العصر »[3] .
ثم ينتقل إلى البارودى الذى يعتبره بحق رائد التجديد فى الشعر العربى المعاصر فيقول : « . . أما البارودى فقد أتاحت له موهبته وظروف حياته أن يؤدى دوره فى حركة الإحياء تلك ، على خير ما يمكن أن يؤدى فى ذلك العصر . فشعره يكاد يشبه — فى نسجه ومعجمه وبناء عبارته وصوره وأخيلته — شعر الكبار من شعراء العصر العباسى ، وشعر العذريين من شعراء الدولة الأموية ، ومع ذلك يتميز بلمسات « عصرية » تنم عن انتمائه إلى العصر الحديث ، وهى لمسات تظل مجرد إحساس خفى يشيع من وراء كثير من مظاهر التقليد »[4] .

ولكنه يضيف إلى ما ذكر أن البارودى ما كان يمكن أن يكون مقلداً

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٠ .
(٢) » » ص ٢١ .
(٣) » » ص ٢٤ .
(٤) » » ص ٢٥ .

فحسب ، ولهذا رأى فيه معاصروه ، أكثر من ذلك . . : « على أن المكانة الشعرية التى تبوأها البارودى فى عصره تنبىء بأن الناس قد وجدوا فى شعره شيئاً غير مجرد تقليد القديم . فقد كان الشعر القديم بين أيديهم فى الدواوين وكتب الأدب ، يستطيعون أن يقرأوه متى شاءوا فيجدوا فيه من الأساليب القديمة الأصيلة ما لعلهم لا يظفرون بمثله عند البارودى ، إن كان ما يبتغون هو مجرد الأساليب الشعرية القديمة . حقاً ، إن الشاعر كان يعيش بينهم ، وإن تفوقه فى هذا النمط العالى من الشعر القديم قد رد إليهم ثقتهم ومواهبهم المعاصرة ، وبعث فى نفوسهم شيئاً غير قليل من «الزهو» والإعجاب بشاعر « معاصر » يستطيع أن يجارى فحول الأقدمين على هذا النحو ؛ لكن ذلك وحده لم يكن ليجعل للبارودى كل هذه المكانة الكبيرة فى نفوس الناس إذا لم يكن الناس قد وجدوا فى شعره شيئاً جديداً غير مجرد القدرة على المحاكاة »[1] .

ويتساءل عن السبب الذى جعل الناس يحلون البارودى هذه المنزلة الكبيرة ، برغم ما فى شعره من مظاهر التقليد البين . ويجيب عن ذلك بقوله : « . . أغلب الظن أن ذلك يعود إلى عنصر جديد رده البارودى إلى الشعر العربى بعد أن كان قد فقده قروناً طويلة . غلب عليه فيها الاحتراف والمديح والإخوانيات والمناسبات ، هو عنصر الذاتية »[2] .

فالبارودى قد رد إلى الشعر ذاتيته التى كان قد افتقدها منذ زمن طويل ، كما رد إليه ديباجته المشرقة ، وعبارته الحية . ويحدد الناقد مفهوم الذاتية ليجعله أوسع من مجرد التعبير عن الذات فيقول : « وليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها — وإن كانت ذلك من أهم مظاهر الذاتية — بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية »[3] .

(١ و ٢) المرجع نفسه ص ٢٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٧ .

ويبين ما فى شعر البارودى من جديد لا يطمسه القديم ، ولا يجور عليه التقليد ، بل تظل لمسته الخاصة ، وأصالته باديتين على شعره سواء منه ما اتصل بمأساة نفيه أو ما ارتبط بوصف الطبيعة التى لا تصبح نمطية ولا تقليدية عنده ، مع حرص على الجزالة البالغة ، والمبالغة معاً »[1] .

فالبارودى يمثل « إرهاصاً » للحركة الرومانسية العربية : « ومن هنا يمكن أن نقول : — على ما يبدو فى القول من مفارقة — إن البارودى برغم نزعته التقليدية الغالبة يعد « إرهاصاً » للحركة الرومانسية التى قدر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من « الذاتية » والتجربة الشخصية .

ولا تقتصر طلائع الرومانسية فى شعر البارودى على التفاته إلى ذاته ، بل تبدو كذلك فى إحساسه بكثير من المشاعر الرومانسية المألوفة فى الشعر الوجدانى ، وأسلوب تعبيره عن تلك المشاعر . والغربة — سواء كانت غربة مادية أم روحية — شعور يتردد كثيراً عند الوجدانيين المحدثين كما تردد من قبل عند نظائرهم من العذريين — ولا يفتأ البارودى يتحدث فى شعره عن غربته ما زجاً بين صورتها المادية وآلامها النفسية إلى أن تغدو أحياناً غربة روحية خالصة . حتى قبل أن تحل به محنته الأخيرة الكبرى »[2].

ويكشف عما بين شعر البارودى والشعر العربى القديم من صلة ، وهى صلة تتكشف لمن يتأملها عن شىء جديد وأصيل يضيفه الشاعر ويشير فى هذا الخصوص إلى العذريين فيما يشير[3] .

ويعقب على ذلك بقوله : « وقد التفت بعض الدارسين إلى هذا العنصر « الذاتى » فى شعر البارودى ، فأثنوا عليه واغتفروا له من أجله كثيراً من مظاهر التقليد فى شعره ، وإن كانوا لم يضعوه فى إطار التطور الشعرى العام ، ولم يعدوه خطوة ممهدة لظهور الحركة الرومانسية بعد ذلك بسنين .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٧ ، ٢٨ وانظر حديثه عن جمع البارودى فى شعره بين القديم والجديد — المرجع نفسه ص ٢٧ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٧ — ٢٨.

(٣) أنظر فى هذا الخصوص المرجع نفسه ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣ .

يقول الدكتور محمد حسين هيكل فى مطلع مقدمته البديعة للديوان : « شعر البارودى حياته ، فكل قصيدة فى ديوانه صورة لحالة نفسية من حالات هذا الشاعر الملهم . والديوان فى مجموعه صورة للعصر الذى عاش فيه ، وللبيئة التى أحاطت به ، وللنهضة المتوثبة فى الحياة من حوله ، وللثورة كلتيهما ، والتى نقلت الشاعر من وطنه إلى منفاه ليقيم به سبعة عشر عاماً وبعض عام ، يستأثر الشعر بها جميعاً . وقد اختار البارودى أثناء نفيه أجود ما قيل من الشعر فى العصر العباسى ، وقال أجود مما اختار ، فبعث الشعر العربى خلقاً جديداً . وشعر المنفى كشعر الشباب وشعر الكهولة صورة صادقة لهذه الحياة التى أراد لها القدر أن تكون نغماً من الأنغام ، تسمو بها النشوة إلى ذروة السرور والطرب حينا ، ويدفعها الطموح إلى مضطرب الثورة والمثل الأعلى حيناً آخر ، ثم تصقلها السن ويصقلها النفى ، فإذا الحكمة والحنين والحب تبعث إلى هذا النغم سكينة تسمو بها على المألوف من ألحان الحياة ، لا يغير من ذلك ما يدفعه النفى إلى نفس الشاعر من ألم تترجم عنه صيحات ثائرة تعيد أمام أذهاننا صورة من نزوات شبابه ، وثورة كهولته »[1] .

ويعرض لرأى العقاد فى البارودى وهو الذى عرف بمهاجمته للتقليد ، والدعوة إلى نوع جديد من الشعر ، إذ يراه يغتفر له « ما نشعر به من تقليد ، لما لمسه فى شعره من تعبير صادق عن ذاته »[2] . ومع ما اتسم به شعر البارودى من تجديد ، وتعبير عن الذات عنده ، ومن استجابته لبداية التحول الحضارى فى المجتمع المصرى الحديث فإنه لم يحقق ما يكفى للتعبير عن ذلك التحول ، ومن ثم ينبغى البحث عن استجابة أوسع للتحول الحضارى عند شعراء آخرين أكثر عصرية ، واستجابة لروح العصر منه : فيقول : « لذلك كله يمكن أن يقال إن شعر البارودى — برغم ما به من تقليد ظاهر — يعد ، كما ذكرنا ، إرهاصاً للحركة الرومانسية ، بما رد للتجربة الشعرية من عنصر ذاتى طالما افتقدته ، وبما شاع فيه من صدق التجربة وحرارتها ، ولمساتها

---

(١) ديوان البارودى المقدمة .
(٢) الاتجاه الوجدانى مرجع سبق ذكره ص ٣٤ — ٣٥ .

المميزة . ولئن نبعت تلك الذاتية من ظروف شخصية أحاطت بالشاعر ، لقد كانت إلى جانب ذلك استجابة لبدايات تلك المرحلة الحضارية التى كان المجتمع قد أخذ يجتازها حينذاك ، والتى كان « الفرد » بثقافته العصرية ، ووعيه للنقلة الكبيرة من القديم إلى الجديد محوراً لأدبها ، سواء عند مبدعى الأدب أو متلقيه . على أن ذاتية البارودى — مهما يكن من شأنها — ما كان يمكن أن تكفى فى صورتها التقليدية الغالبة لكى تمثل طبيعة ذلك التطور الحضارى الجسيم ؛ فكان لا بد أن تمتد حركة الإحياء عند شعراء آخرين ، فتصبح أكثر « حداثة » ، وأقدر على مجاراة روح العصر فى معجمها وأسلوبها وإيقاعها »[1] .

وينتقل الناقد بعد ذلك الحديث عن حركة الإحياء فى مصر إلى حركة الإحياء فى العراق ، فيذكر أن تلك الحركة تأخرت فى العراق ، فلم تظهر أصداؤها إلا فى أخريات أيام البارودى ويرى أن الرصافى والزهاوى قد يكونان أبرز روادها[2] . وإذا كان الرصافى شاعراً مقلداً ، إلا أنه يلتمس لديه بعض أوجه التجديد فى إطار موهبته الناشئة ، وذلك فى قصائد تأتى فى إطار القصة القصيرة ، التى يصور فيها بعض مآسى الحياة ولأهمية هذا الاتجاه القصصى ، وما يستطيع الشاعر أن يحققه من خلاله يقول الدكتور القط : « ولقد أصبحت القصة شكلا مألوفاً عند رواد الذاتية ثم عند الشعراء الوجدانيين ، يستعينون به على المزاوجة بين عوالم النفس الداخلية وأجواء القصة الخارجية من طبيعة ومجتمع ، حتى تكتمل الصورة الرومانسية التى يستثير فيها العالم الخارجى أشجان الشاعر الدفينة ، أو يخلع الشاعر فيها أحاسيسه الباطنية على ذلك العالم ، وهى بهذا تهيىء له أن يعبر عن مشاعر ذاتية من خلال تجارب لا تتصل بذاته هو ، ولكنها تنبع من أفق أرحب خلال رصده للحياة والناس والطبيعة »[3] .

---

(١) المرجع السابق ص ٣٥ .
(٢) المرجع السابق ص ٣٦ .
(٣) المرجع السابق ص ٣٨ .

ثم يرصد الناقد بعض المآسى التى تشيع فى شعر الرصافى ، ومن بعده من رواد الحركة الرومانسية ، تمثل فى طبيعتها بعض جوانب من إحساس الشاعر بالحياة ، فيحاول سواء بوعى منه أو بغير وعى أن يسقط مشاعره الذاتية على تلك التجارب . ويكشف عن الأساليب الفنية لهذا التصوير عند الشاعر من تكرار لبعض الألفاظ ، ومن المقابلات بين الألفاظ والمعانى والصور ، إلى غير ذلك من الأساليب [١] . كما يشير إلى الومضات الذاتية الأخرى عند الرصافى كالتفاته إلى لحظات من الطبيعة ومشاهد منها ، تثير الأشواق والأشجان كلحظة الغروب ، لكنه يأخذ عليه التزامه لأسلوبه التقليدى الذى يعتمد فى الغالب على رصيده من التراث [٢] ومن تجديده وخروجه على نظام القافية الموحدة ، ما يدل على أنه لم يكن بمعزل عن حركات التجديد ، وبواكير الرومانسية فى مصر ، وإن كان تأثره بها قليلا وفى إطار أسلوبه التقليدى [٣] . بل إنه يدعو دعوى نظرية إلى العصرية وإن لم يحقق تلك العصرية بالصورة التى دعا إليها [٤] .

أما الزهاوى فيبدو فى ديوانه الأول « الكلم المنظوم » ١٩٠٨ أكثر نضجاً من الرصافى وأكثر سيطرة على العبارة إذا قارنا بدايتهما أما أسلوبه فيتراوح بين الكلاسيكية المسرفة وبخاصة فى قصائده السياسية والقومية ، وبين النزعة العصرية فى بعض عاطفياته ووصف الطبيعة ، ولكنه يبدو أشد تأثراً من الرصافى بالاتجاهات الأدبية المتقدمة فى الوطن العربى وأكثر معرفة بالشعراء المرموقين حينذاك [٥] . ومن المعروف أن الزهاوى زار مصر ، وكانت بينه وبين العقاد مصادمات فكرية إذ كان العقاد يرى أن التقدم أساسه العاطفة فى حين كان الزهاوى يرى أن أساسه العقل ، ويقال إن العقاد أساء استقباله عند مقدمه إلى مصر [٦] .

---

(١) المرجع السابق ص ٣٨ – ٣٩ .
(٢) المرجع السابق ص ٤١ .
(٣،٤) المرجع السابق ص ٤٢ .
(٥) المرجع السابق ص ٤٢ .
(٦) انظر عبد الرزاق الهلالى – الزهاوى . فى معاركه الأدبية = منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية ص ٢٥٧ – ٢٥٨ .

ومع أن الزهاوى يلتفت إلى القصة الشعرية ، فإن نظمه للقصة يختلف فى مدى عصريته ، واستجابته لمقتضيات القصة فيجىء بعضه جزلا جهيراً أكثر مما ينبغى ، وبعضه مرناً سهلا يلائم جو القصة ، وطبيعة ما تقتضيه من سرد ، فى حين يهبط البعض الآخر إلى مستوى النظم [1] .

« على أننا — فى داخل هذا الإطار التقليدى — نلمح لمسات « وجدانية » يسيرة تتمثل فى الشعور بسأم الحياة ورتابتها والتفكير فى الموت منقذاً من الملال »[2] . « وتلك نغمة — رغم جنوحها إلى الوجدانية — قديمة مألوفة فى الشعر العربى لا يمكن اتخاذها دليلا مقنعاً على اتجاه وجدانى حتى عند الشاعر » لكنا نصادف فى الديوان قصائد ذات نزعة ذاتية واضحة فى الالتفات إلى الطبيعة ومشاهد جمالها ولحظات صفائها ، تتميز بأسلوب خاص ، أو بشكل جديد يتضمن بعض الصور والتعبيرات الحديثة »[3] . ومع أن الشاعر يغلب عليه التقليد فإننا نجد لديه بعض نماذج وصف الطبيعة التى تجمع بين القديم الجديد ، وإن لم تخل من التقليد ، غير أن فى معجمها بعض الحداثة »

ويشير إلى تجربة الزهاوى الفريدة فى وصف الريف ، كما يشير إلى تجربته الرائدة فى الشعر المرسل ، وهى التجربة التى لم يتحقق لها النجاح ، لأن أبياته ، لم تكن تربط بينها صلات قوية بل جاءت مفككة لاصلة بينها تثير قلق القارىء دون أن تحقق هدفاً فنياً[4] ، ولكن الناقد يثبت للدكتور نقولا فياض قصيدة من الشعر المرسل ، يراها تجربة موفقة فى هذا المجال ، لأسباب يوردها فى كتابه [5] ، فى حين يكون الإخفاق من نصيب تجربة الزهاوى وعبد الرحمن شكرى[6] .

(١، ٢) المرجع السابق ص ٤٥ .
(٣) المرجع السابق ص ٤٦ .
(٤) أنظر فى ذلك المرجع السابق ص ٤٧ — ٤٩ .
(٥) « « « « ص ٥١، ٥٢ .
(٦) « « « « ص ٥٠ — ٥٢ .

أما الكاظمى فإنه لم يحقق ما حققه زميلاه الرصافى والزهاوى من تجديد نسبى ، وذلك لغلبة التقليد على شعره ، ومن ثم يقول عنه : «وإذا كان هناك ما يبرر نسبة الكاظمى إلى حركة الإحياء فهو أنه قد استطاع أن يحتذى الأقدمين — مجرد احتذاء — فى وقت مبكر ندرت فية حتى القدرة على « الصياغة » المتماسكة البعيدة عن الركاكة والإسفاف . وليس المراد « بالإحياء » مجرد تقليد أساليب الشعر القديم ، بل أن يعود الشاعر إلى منابع الشعر الحقة فى وجدانه وتجاربه فينعكس ذلك على شعره الذى ينظر بالضرورة — فى تلك المرحلة — إلى القديم فى عصوره المزدهرة يستوحى منه صوراً وأساليب قادرة على التعبير عن ذلك الوجدان ، وتلك التجارب ، جاعلا منه نقطة انطلاق إلى التجديد والعصرية بعد ذلك »[1] .

وبذلك يقرر أن حركة الإحياء فى العراق لم تخل من تجديد ، برغم ما غلب عليها من تقليد ، وإن تأخرت تلك الحركة عن حركة الإحياء عند البارودى . فيقول : « كانت فى أول عهدها احتذاء مطلقاً للشعر القديم لكنها لم تلبث —لتأخروقتها— أن تأثرت بأصداء من حركات التجديد والزيادة فى مصر ، فلم تعد خالصة للإحياء ، وماصاحبه من عودة الذاتية ، كما كانت حركة البارودى ، بل جمعت بين معانى الإحياء . وملامح من التجديد تتمثل فى ريادة أشكال جديدة فى بناء القصيدة ، والتفات إلى مآسى الحياة والمجتمع مصورة فى إطار من القصص الشعرى الذى اقتضى بطبيعته شيئاً من المرونة والاقتراب من طبيعة العصر فى أسلوبه ولغته »[2] ونلاحظ فى هذا القسم من الدراسة أن الناقد بين — بوضوح — ما يعنيه بالاتجاه الوجدانى ، وكشف عن العوامل التى أوجدته ، ووضع البارودى على رأس ذلك الاتجاه ، وبين طبيعة حركة الإحياء فى العراق ، وفصل فيما يمكن أن تكون قد أضافته إلى الشعر فى تلك الفترة من تاريخ الشعر العربى الحديث ، مبيناً التجديد اليسير الذى حققته ، وتوقف عند أعلام الإحياء العراقيين ليحسم خلافاً حول ريادة البارودى لذلك الاتجاه الوجدانى ، متخذاً من الشعر أداته الأولى فى الكشف عن ذلك ، غير غافل عن العوامل الحضارية كما قلنا .

• • •

---

(١) المرجع السابق ص ٥٢ ، ٥٣ . (٢) المرجع نفسه ص ٥٥ .

شوقى ومدرسة الديوان

اهتم الدكتور عبد القادر القط فى معرض رصده للاتجاه الوجدانى فى الأدب العربى المعاصر لشوقى ومن سبقوه ممن مهدوا للاتجاه الوجدانى ، وذلك لكى ينبه إلى الدور الذى لعبته مدرسة الديوان فى الشعر العربى تجديداً ونقداً ، وذلك لارتباط تلك المدرسة بنقد شوقى . فتكلم عن امتداد حركة الإحياء قائلا : «وقد امتدت حركة الإحياء بعد البارودى وغيره فتطورت إلى حركة من التجديد فى إطار القديم وظهرت فى أرجاء الوطن العربى كله طائفة من الشعراء فى أواخر أيام البارودى وبعده بقليل . ظلوا مشدودين إلى قيم التراث العربى . متطلعين فى الوقت نفســه إلى التعبير عن قضايا العصر فى أسلوب يجمع — على اختلاف فى الدرجة والموهبة — بين الأصالة والمعاصرة»[1] .

ثم يربط ذلك بالتطور الاجتماعى فى المجتمع العربى ، وأثره على التجديد أو المحافظة فى مرحلة الإحياء أو امتدادها بمعنى أدق . فيقول : «ولم يكن الوعى بالتطور الحضارى أو التأثر به متساوياً عند مختلف الأفراد والطبقات فى المجتمع العربى ، فمنهم من لم يمسه هذا التطور إلا مساً رفيقاً ، ومنهم من وعوا طبيعته وعياً فكرياً واضحاً وأحسوا به إحساساً وجدانياً قوياً متأثرين بثقافات خاصة لمجتمعات سبقت إلى هذا الضرب من التطور الحضارى»[2] .

ونتج عن ذلك موقفان أو مدرستان ، المدرسة الأولى تقنع فى عملية الإحياء بإقامة توازن بين القديم والجديد ، على حين رفضت المدرسة الأخرى ذلك ، لأنها رأت أن شعر المدرسة الأخرى لم يحقق من العصرية ما يكفى للتعبير عن روح العصر وقضاياه ، ومفهومه الجديد للشعر والفن فأخذت تدعو إلى شعر جديد يقوم على الذاتية والصدق مع النفس ، والتخلص من التقليد فى المضمون والصياغة[3] .

(١ ، ٢) الاتجاه الوجدانى ص ٥٥ .
(٣) المرجع السابق ص٥٥ - ٥٦ .

ولم يكن الصراع بين القديم والجديد — في رأى الدكتور عبد القادر القط — وليد مدرسة الديوان المعروفة ، وإنما كان صراعاً ممتداً منذ بداية القرن العشرين ، وهو صراع طبيعى ، يحدث دائماً فى مراحل التطور الحضارية الكبرى ، ونشأت عن هذا الصراع بالتدريج طلائع الحركة الوجدانية التى ازدهرت بعد ذلك بسنين[1] .

وكان الشيء الذى افتقده دعاة التجديد فى شعر التقليديين أو المحافظين من الشعراء ، أو الشعراء الذين يمثلون امتداد حركة الإحياء هو موضوعية شعرهم أو اختفاء الذاتية منه ، لأنهم أصبحوا يعبرون عن قضايا سياسية واجتماعية متناسين عواطفهم الذاتية ، كما غلب على أساليبهم النزعة الخطابية والجانب الفكرى ، وأصبح هؤلاء الشعراء يمثلون على اختلاف فى الدرجة الشعراء الفحول والعصور القديمة ، متناسين ما جد على مجتمعهم من تطور لغوى وفنى[2] .

ويجيب عن سؤال يتردد كثيراً وهو لماذا هاجم نقاد مدرسة الديوان «شوقى» ؟ فيبين أن أول سبب لذلك كانت منزلة شوقى وشهرته فى مصر والعالم العربى ، والسبب الثانى أنهم لم يجدوا لديه ماكانوا ينشدونه من الذاتية وأصبح فى نظرهم شاعراً موضوعياً ، تفرض عليه نزعته تلك احتذاء القديم فى صوره وأخيلته ، وبناء القصيدة ، وإيقاعها ، فجعلوه هدفاً لحملتهم[3] .

ويمضى فى بيان ما توقعه أولئك الشبان من دعاة التجديد ، ويقصد بهم مدرسة «الديوان» ، من شوقى ، حيث كانوا ينتظرون أن يجدد تجديداً يتجاوز به البارودى تجاوزاً بعيداً ، ولكنهم وجدوا شاعراً قد مضى يمدح ويرثى على الأسلوب القديم دون عاطفة حقيقية ، ويشارك فى شئون السياسة مشاركة تمثل ميله الحقيقى ، بل ويشاطر فى أحداث تجرى فى العالم العربى

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٦ بتصرف .
(٢) المرجع نفسه ص ٥٦ .
(٣) « نفسه ص ٥٦ و ٥٧ .

وخارجه تأكيداً لمكانته التى يتبوأها ، وكأنه يريد لشعره أن يظل حاضراً فى الأسماع كالشاعر القديم [١] .

ولكنه يرى من الإنصاف لشوقى ألا نرد تلك النزعة إلى شوقى وحده ، وإنما هى مظهر من مظاهر التطور غير الشامل فى المجتمع حينئذ مما جعل الشعراء لا يحسون بذلك التطور ، وجعل استجابتهم لدواعى «العصرية» تختلف من شاعر إلى آخر بحسب إدراكه لذلك التطور أو عدم إحساسه به ، فى حين كان الشبان يحسون ذلك التطور . . . . كون دواعيه وأسبابه لأنهم ولدوا فى ظل تلك الظروف الجديدة .

كما يشير إلى أن بعض المناسبات العامة التى كان الشعراء يشاركون فيها ، كانت تمس حياة مجتمعاتهم فى الصميم . وهى لهذا لا يمكن فصلها فصلا كاملا عن مشاعر الشاعر . ويبين جوهر الخلاف بين الذاتيين والموضوعيين وهو «الصيغة» التى كان على التجديد أن يتبعها . بقوله : « . . . . غير أن الخلاف بين الموضوعيين والذاتيين كان يدور فى جوهره حول «الصيغة» الشعرية التى كانت تقتضيها الموضوعية أو الذاتية أكثر مما كان يدور حول الموضوع أو التجربة. فقد كان الشاعر «الموضوعى» يجرد من نفسه «صوتاً» يعبر عن قضايا العصر ، وكأنه يتحدث باسم الناس دون أن تمر التجربة خلال ذاته فتتميز بأسلوب شخصى خاص . حقاً كان هؤلاء الشعراء يختلفون فيما بينهم فى التعبير الشعرى لكنه اختلاف ناشىء من طبيعة الموهبة عند الشاعر ومدى سيطرته على اللغة ومعرفته بالتراث، لا من اختلاف فى الإدراك الوجدانى ، وما يقتضيه من تباين فى الأساليب»[٢] .

ولا ينكر مغالاة مدرسة «الديوان» فى مهاجمه شوقى ، سواء بدافع شخصى ، أو بنقل مباشر لآراء مستمدة من النقد الغربى أو بالاعتماد على مقومات شعره أيضاً ، ولكنه ينظر فيما يدل عليه هذا الهجوم ، والمغزى

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٧ .

(٢) المرجع نفسه ص ٥٨ ، وأنظر أيضا ص٥٧.

الذى يدل عليه ، وهو أن التطور الحضارى عندئذ ، كان يتطلب شعراً من لون جديد يمثل طبيعة ذلك التطور .

يقول : « وهكذا قامت حول شوقى تلك الحركة النقدية المعروفة التى قصد بها أصحابها أن يهاجموا القديم فى أكبر ممثل له ، ويلفتوا الأنظار إلى ما يدعون إليه من جديد . ومهما يكن فى آراء هؤلاء النقاد من غلو أو تأثر بالأهواء الشخصية ، أو نقل مباشر لمذاهب النقد الغربية ومقومات الشعر الأوربى . فإنها وراء كل ذلك تمثل إحساس طائفة من الناس بالمدى البعيد الذى كان قد انتهى إليه التطور الحضارى حينذاك . وبالحاجة إلى شعر جديد يمثل طبيعة ذلك التطور »[1] .

ويرى بذلك أن الاتجاه الداعى إلى التجديد لم يكن اتجاهاً فردياً ، وليس استجابة لدواع « محلية » بدليل أن ميخائيل نعيمة فى بيئة أخرى بعيدة تماماً عن بيئة العقاد دعا إلى ما كان يدعو إليه العقاد . بل تتشابه المدرستان فى المبادىء النقدية[2] .

وهو مع ذلك لا يبرىء شوقى من التقليدية التى تحول بينه وبين التعبير الذاتى عن عواطفه فيقول : « غير أننا لو نظرنا فى شعر شوقى — بعيداً عن حماسة دعاة الجديد ، وما يشوب نقدهم أحياناً من غلو أو هوى — لرأينا أن اتجاهه إلى السياسة ووقائع الحياة العامة لم تصرفه عن تصوير خلجات نفسه ، ونفوس الآخرين فحسب ، بل طبعت شعره بشىء غير قليل من مظاهر التقليد الذى ينشأ بالضرورة حين يفقد الشاعر الإحساس الوجدانى الصادق بالتجربة فيعتمد على ما يناسب التجربة العامة من مأثور . لذا وجد دعاة الذاتية فى هذه المظاهر من تقليد التراث فرصة سانحة ليهاجموا شعر السياسة والمناسبات ساخرين مما قد يرون فى بعض تشبيهات الشاعر من مخالفة الجو النفسى ، أو فى بعض مجازاته من صنعة ، وما فى بناء القصيدة وأبياتها من تفكك »[3] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٨.
(٢) أنظر ذلك بالتفصيل . المرجع نفسه ص ٥٩ و ٦٠.
(٣) المرجع نفسه ص ٦١ و ٦٢.

ويعترض على رأى الدكتور شوقى ضيف الذى يرى فيه أن « شوقياً » كان شاعراً « غيرياً » وليس شاعراً ذاتياً ، بأن شوقى لم يكن قد اختار مذهباً على آخر من مذاهب نظم الشعر ، وإنما كان منتمياً إلى تيار فنى يمثل الجانب المحافظ من الحياة عندئذ : « والحق أن القضية لم تكن قضية اختيار شخصى لدى الشاعر بين « الغيرية » و « الذاتية » ، بل كانت انتماء إلى تيار فنى خاص يمثل الجانب المحافظ من جوانب الحياة حينذاك ، ويجدد بالقدر الذى يحقق توازناً كان ينشده أصحاب هذا الاتجاه ، بين التراث والمعاصرة ..

لذلك اتسم شعر شوقى فى صورته الفنية — مهما تكن طبيعة تجربته — بهذا الطابع « الكلاسيكى » بما فى أسلوبه من جلال ، وما فى عبارته من متانة ، وما فى إيقاعه من جهارة ، واختفت وراء تشبيهاته ومجازاته وصوره الناظرة إلى التراث شخصية الشاعر وعواطفه الذاتية » [1] . ويضرب مثلا من وصف الطبيعة يدل على تقليدية شوقى وإخفائه لعواطفه الذاتية فى ذلك الوصف وهو وصفه للنيل فى قصيدته « النيل » وذلك لكى يبين موقف شوقى كشاعر موضوعى ، وموقف الشاعر الوجدانى المخالف لذلك الموقف من النيل . فيوضح أن للنيل صورتين إحداهما تقليدية ، تصور جلاله وقدمه وفضله على الحضارة ، وعلى الحياة فى وادى النيل ؛ وصورة أخرى تقوم على إحساس الناس الحقيقى به . وهى صورة قد تناقض جوانب الصورة الأولى .

وخلاصة القول أن وجود النيل فى حياة الناس ، وجود واقعى طبيعى لا علاقة له بالتاريخ ولا الأساطير ، وإنما يحسون به كما يعيشون على ضفافه ، ويستفيدون من عطائه ..

ولما كان شوقى فى موقفه من الطبيعة يرسم لها صورة كلية ويعنى بالتفاصيل عناية شديدة حتى يقيم تلك الصورة الكلية البعيدة بعداً شديداً .

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٢ و ٦٣ .

عن إحساسه الخاص أو الذاتى ، فإنه قد يضع فى ذلك الإطار الكلى جزئيات تتناقض مع الجو العام للقصيدة تناقضاً شديداً ، دون أن يفطن إلى ذلك ، كما أنه — لما كان مقلداً لأسلوب الشعراء القدامى ، فى وصف الطبيعة وهو الوصف من الخارج ، فقد اعتمد على ماكان يعتمد عليه السابقون فى هذا المجال . وبهذا يكون قد جمع بين التناقض داخل إطار الصورة الكلية ، والتصرف فى إطار تمكنه من العبارة الموروثة . واختفت مشاعره أو قل أغلبها خلف ذلك كله (١) .

أما الشاعر الوجدانى فليس مشغولا برسم لوحة كلية للطبيعة ، وليس هدفه استقصاء الصورة ، وإنما يتخذ من جزئية منها أو بجانب من جوانبها ، أو مظهر من مظاهرها منطلقاً لتصوير مشاعره الذاتية بحيث لا تصبح الطبيعة مقصودة لذاتها ، وإنما تكون وسيلة لتصوير إحساسه ومشاعره ، ومن ثم تغلب على أوصافه مشاعر متجانسة ، ولا يقع فى التناقض الذى يقع فيه الشاعر الموضوعى كشوقى وغيره (٢) . يقول : «والشاعر الوجدانى والرومانسى لا يمكن أن يقع فى مثل هذا التناقض ، إلا لنقص فى الموهبة ، لأنه يبدأ صورته من موقف عاطفى أو نفسى يظل شائعاً فى لوحته ، غالباً على كل أجزائها ، إن لم يقصد قصداً إلى رسم لحظات نفسية مختلفة متداخلة أو متعاقبة . وهو لهذا يختار من المشهد الطبيعى ما يتلاءم مع تلك الحالة النفسية أو يصلح رمزاً لها أو دلالة عليها ، إذا خلع عليه الشاعر ما يفصح عن هذا الرمز أو هذه الدلالة . فليس الربيع عنده — فى الأغلب — تلك الصورة الشاملة من الدفء والإشراق والغناء والتفتح ، بل قد يراه فى زهرة واحدة تتفتح ذات صباح فى أصيص بشرفة ، أو فى شعاع مشرق دافىء ينفذ إلى غرفته ، أو فى ورقة جديدة خضراء على غصن أسمر ، أو أغنية لطائر يقف على حافة نافذته ، أو ابتسامة على فم سعيد ، أو غير ذلك من الملامح الخاصة التى يتجاوب معها وجدان الشعراء كل على حسب طبيعته أو حالته النفسية . ومثل هذا

(١) أنظر بالتفصيل المرجع نفسه ص ٧١ - ٧٥ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٧٥ - ٧٦ .

الموقف الوجدانى الخاص يستدعى ما يناسبه من ألفاظ ومجازات وصور وإيقاع لا تعتمد على الأنماط المأثورة بقدر ما تعتمد على الأصالة والابتكار داخل التقاليد العامة للاتجاه الوجدانى ، على حين يؤثر الشاعر الكلاسيكى أن يستقى قدر الطاقة من التراث ، متخذاً من بعض الأنماط التعبيرية والتشبيهات والمجازات ستاراً يخفى وراءه عواطفه الذاتية ، التى « نستشفها » تحت هذا الستار »[1] .

ويمضى الناقد مبيناً الفرق بين الشاعر الكلاسيكى الذى يمثله شوقى والشاعر الوجدانى ، من حيث النظرة إلى الطبيعة ، فيقارن بين موقف كل من شوقى ومحمود حسن إسماعيل من نواح الساقية ، ويبين أن أوصاف الساقية عند الأخير تتفق والجو العام للقصيدة ، فى حين لا يحدث ذلك عند شوقى[2] .

ويبدى ملاحظة خاصة عن وصف شوقى للطبيعة خلاصتها أنه يعتمد فى وصفها على تشبيهات ومجازات تعتمد على الحلى والجواهر ، والأحجار الكريمة ، يقارن بها ما يفتنه من جمال الطبيعة ، ويمثل لذلك[3] مبيناً أن هذا الصنيع من شأنه أن يصرفه عن وصف الطبيعة إلى تشبيهها بأشياء تقل عنها جمالا وقدرة على الإيحاء[4] . ثم ينتقل إلى مقارنة فى هذا المجال بين الشاعر الوجدانى وشاعر الأطلال القديم ، ثم يعلق على ذلك بقوله : « على أن ذلك لا يمكن أن يقاس إلى الوقوف الحديث بالأطلال التى لم تعد عند الشاعر بقايا حقيقية لدار مهجورة أو خربة بل أصبحت أطلالا نفسية ترمز إلى إحساس الشاعر بفقد أشمل وأعمق وأطول امتداداً من فقد فى تجربة عاطفية محدودة ، أو مكان أو زمان بعينه »[5] .

(١) المرجع نفسه ص ٧٥ ، ٧٦ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ .
(٣) « « « ص ٧٨ ، ٧٩ .
(٤) « « « ص ٧٩ ، ٨٠ .
(٥) المرجع نفسه ص ٨٢ .

ولكن هذه المقارنات والنظريات الصائبة فى وصف الطبيعة القديم والحديث عند الشاعر الكلاسيكى ، والوجدانى ، لا يجعل الناقد يغفل عن مكانة شوقى ودوره الهام فى هذه المرحلة ، ولا عن شاعريته الكبيرة عندما يقرر أن عظمة شوقى الشعرية تكمن فى مسرحه لا فى ديوانه . فيقول : « على أن موهبة عظيمة كموهبة شوقى لم تكن لتقنع بما فرضته عليها الظروف من اتجاه موضوعى يعبر عن القضايا السياسية والاجتماعية العامة بعيداً عن دخائل النفس ، وبدائع الطبيعة وأسرار الكون ، فى مرحلة كانت تدعو إلى أن يلتفت الشاعر إلى هذه التجارب ، فوجدت لها متنفساً فى إطار جديد يفرض بطبيعته الالتفات إليها ، هو إطار المسرحية »[1] . ثم يبين لماذا أعانه المسرح على ذلك ، من تقمص لمواقف الشخصيات ، وتمثل لعواطفها ، وأزماتها والتعبير عنها[2] .

ويمتدح شعره المسرحى قائلا : « لذلك نلمس فرقاً كبيراً بين شعره فى دواوينه ، وشعره فى مسرحياته من حيث المستوى الفنى والقدرة على الوصول إلى وجدان قارئه . وشعر شوقى فى مسرحياته من طراز فريد فى الشعر العربى كله ، لا ترقى إليه قصائده فى الشوقيات . وقد تجلت عبقرية الشاعر على حقيقتها وفى أبدع صورها فى تلك « القصائد » التى عبر بها عن عواطف شخصياته المسرحية وأزماتها ، وفواجعها مهما يكن رأينا فى المسرحيات نفسها من حيث مقتضيات المسرح ومقوماته الفنية . ولا شك أن هذا التميز الواضح يرجع إلى أن المسرحية بطبيعتها تحتم على الشاعر أن يرتد إلى نفسه ، وإلى ملاحظاته عن سلوك الناس ، ومشاعرهم حتى يتمثل الموقف المسرحى ويصور خلجات شخصياته تصويراً صادقاً نابضاً بالحياة »[3] ويضرب المثل على ذلك بتفوق مرثية مجنون ليلى لها ، وهو يقف على قبرها على جميع مراثى شوقى فى ديوانه . ويبين ما فى هذه المقطوعة من إبداع[4] .

(١،٢) المرجع نفسه ص ٨٥ .
(٣) « « ص٨٥ – ٨٦ .
(٤) « « ص ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ .

ثم يتناول بعض شعراء المدرسة الكلاسيكية ممن عاصروا شوقى وإن تأخروا عنه فى المولد . مبيناً أن أشعارهم الوطنية تختلف عن وطنيات شوقى « ومع أن وطنياتهم لا تخرج فى إطارها العام وروحها الغالبة عن القالب القديم ، فإنها تختلف عن موضوعات شوقى القومية بما يبدو فيها من حرارة ذاتية تبعد بها قليلا عن الطبيعة الموضوعية للشعر الكلاسيكى ، وتبث فى صور الشاعر حداثة نسبية فى المعجم والصورة وبناء العبارة الشعرية . وقد تطورت هذه اللمسات الذاتية فيما بعد عند أصحاب الحركة الوجدانية حتى أصبح الوطن عند الشاعر « حباً » مشبوباً ، وعاطفة ذاتية لانكاد نفرق بينها وبين عاطفة الحب المألوفة »[١] .

ويذكر من هؤلاء خليل مردم ، وخير الدين الزركلى ، ووديع عقل وبشارة الخورى ، وهؤلاء وإن اتحدوا فى الاتجاه الكلاسيكى المشوب بحرارة العاطفة ، والحداثة النسبية فى المعجم والصورة وبناء العبارة فإنهم يختلفون فيما بينهم [٢] .

فأما خليل مردم فيقول عنه : « أما قصائد الشاعر الوجدانية ، ففيها كثير مما نجده عند الوجدانيين من تصوير لمظاهر الطبيعة المتصلة بشجون النفس أحياناً ، وبفرحتها أحياناً أخرى ، وتعبير عن وحشة الشاعر وتفرده ، وعواطف الحب الذى يتخذ الشاعر من الطبيعة « خلفية » له .

ويتغير شكل القصيدة تبعاً لتلك التجارب الذاتية فتجىء غالباً على نظام المقطوعة المتغيرة القوافى ، وتكثر فى معجمها ألفاظ ذات دلالات شعورية حادة ، وترحب الصورة الشعرية التى يرسمها الشاعر فى مقاطع يصور كل منها جانباً متكامل الأجزاء من تجربته الشعورية . ويفصح الشاعر عن وجدانه ويتخلى عن ذلك « التحفظ » المعهود عند شوقى ونظرائه »[٣] . كما نجد

(١و٢) المرجع نفسه ص ٨٩ .
(٣) « « ص ٩٠ .

عنده صورة للشاعر كالصورة التى نعهدها عند الوجدانيين[1] .

ويتضح عند خير الدين الزركلى نزعة ذاتية فى وصفه للطبيعة [2] كما يتحدث عن وديع عقل . على أنه كالزركلى ومردم يجمع بين الاتجاه الوطنى والوجدانى ، ويغلب على شعره التقليد ، وإن اتسم ببعض السمات الوجدانية : « وممن عاصروا شوقى وجمعوا بين الاتجاه القومى والاجتماعى ، والاتجاه الوجدانى وديع عقل من شعراء لبنان ، وللشاعر مدائح ومرثيات وقصائد مناسبات تقليدية فى أسلوب رصين ، لكنه غير عصرى . غير أن له قصائد عاطفية عرف بها فى من يسميها « ثريا » بعضها يجنح إلى نزعة حسية تطورت فيما بعد عند بعض الشعراء فى صور من التعبير « المترف » الذى يقف وسطا بين الرومانسية والواقعية . وبعضها يخلص للعاطفة المثالية ، أو تمتزج فيه الحب بالشعور القومى ، وفى كلتا الحالين لا يبعد الشاعر كثيراً عن طبيعة الشاعر التقليدى إلا فى استخدامه لبعض عبارات حديثة ، وفى مزاوجته اليسيرة بين العاطفة والطبيعة ، واتخاذه من بعض مشاهد الطبيعة وأحيانها رموزاً واضحة لحالاته النفسية »[3] .

ثم يتحدث عن بشارة الخورى باعتباره الشاعر الذى نما لديه ذلك الاتجاه العاطفى ذو النزعة الحسية المترفة ، ولكنه فى بداياته الشعرية كان ما يزال متأرجحاً بين القديم والجديد ، تغلب على أسلوبه رصانة التراث ، وإن تخللت بعض صوره عبارة مستحدثة هنا أو مجاز مبتكر هناك[4] .

ويختم حديثه عن الشعراء الذين كانوا امتداداً لحركة الإحياء بتعليقه الجامع التالى : « على أن هذه المحاولات المختلفة للتجديد لم تستطع أن تتغلب على النزعة التقليدية الموضوعية التى غلبت على شعر كبار الشعراء ممن كانوا امتداداً وتطوراً لحركة الإحياء . وظل أعلام الشعراء يواكبون أحداث

---

(١) المرجع نفسه ص ٩١، ٩٢ .
(٢) » » ص ٩٢ – ٩٦ .
(٣) » » ص ٩٦ .
(٤) » » ص ٩٨ بتصرف يسير .

السياسة والمجتمع والحياة اليومية بأسلوب فيه «الفحولة» المعهودة فى شعر كبار الشعراء، ولكنه كلن تنقصه تلك اللمسات الذاتية التى كانت قد بدأت عند البارودى ثم نكص عنها الشعراء المجددون بعد ذلك، مكتفين من التجديد ببعض اليسر فى المعجم والأسلوب، وبعض الحداثة فى الصور.

وقد قام شوقى بدوره فى هذا المجال فرقت أساليبه وأصبحت لغته أكثر قرباً من لغة العصر، وخفت إلى حد ما حدة الإيقاع فى شعره، واستطاع فى كثير من الأحيان أن يأتى بصور وأخيلة مستمدة من حياة العصر، ومظاهرها المادية والروحية. لكنه — هو ونظراؤه — لم يستطيعوا أن يحققوا من التجديد فى تلك الجوانب ما يتمثل كل ما طرأ على الحياة كلها من تحول كبير كان يقتضى تجديداً أبعد مدى من هذا بكثير»[1].

ولا يخفى أن الخلاف حول شوقى وإمارته للشعر ما زال قائماً، وقد يظن البعض أنه بالإمكان إنكار وجود شوقى أو دوره، فيأتى الدكتور عبد القادر القط ليضع شوقى فى مكانه الصحيح. من ذلك الاتجاه غير غافل عن مكانة شوقى. ولا فهمه لوظيفة الشاعر، ولا صلته العميقة بالتراث، ولا لكلاسيكيته، ولكنه ينبه إلى مسرحه، وإلى ما حققه فيه من شاعرية.



(١) المرجع نفسه ص ١٠٣.

الاتجاه الوجدانى

(الريادة والتجديد)

إذا كان الدكتور عبد القادر القط فى الفصل الأول من « الاتجاه الوجدانى » « حركة الإحياء وعودة الذاتية » قد عرض لحركة الإحياء فى مصر ، وحركة الإحياء فى العراق ، ثم تطور حركة الإحياء إلى تجديد . فإنه فى هذا الفصل الثانى يتناول بالدراسة « الريادة والتجديد » . ويبدأ « بخليل مطران » الذى يجمع – كما يقول – الدارسون على أنه كان رائداً من رواد التجديد ، وأنه مهد السبيل – بآرائه وشعره – أمام الشعر العربى الحديث ليجتاز مرحلة الإحياء وامتدادها إلى مرحلة جديدة ، تتصل بروح العصر ، ومفاهيمه الجديدة فى فن الشعر[1] . ويعرض لرأى ناقدين فى هذا المجال هما الدكتور محمد مندور ، والدكتور عبد العزيز الدسوقى ولهما رأيان يختلفان اختلافاً ما ولكنه لا ينكر ريادة مطران[2] . ويختط الدكتور عبد القادر القط لنفسه خطة جديدة فى بيان قيمة ريادة مطران ، ووضعها فى موضعها الصحيح معتمداً فى ذلك على النظرة الفاحصة لشعره ، غير مغفل لآرائه فى الشعر[3] .

---

(١) الاتجاه الوجدانى ص ١٠٧ بتصرف يسير .

(٢،٣) أنظر المرجع نفسه ص ١٠٧ .

وهو فى هذا المجال يشير إلى ثقافته الأجنبية . وترجمته عن الآداب الأجنبية كذلك . وهو أيضاً يتناول أغراض الشعر التقليدية ويشارك فى المناسبات الوطنية والسياسية والاجتماعية . لكنه لم ينغمس فى السياسة والوطنية مثلما انغمس شوقى وحافظ . وعاش حياة هادئة ، وظلت علاقاته طيبة بوجهاء عصره وشعرائه وكتابه وكان لاشتغاله بالصحافة والتجارة . ولطبيعة موهبته أثرهما فى عجزه عن مجاراة شوقى من حيث رصانة الأسلوب والتمكن من ناصية اللغة . ومن ثم كان شعره أقرب إلى الأساليب الشعرية الجديدة التى لم تكن تتحدى القديم إلا بمقدار . كما كان أثر الأدب الفرنسى أقوى عليه مما كان لدى شوقى . وهكذا اقترب أسلوبه من روح العصر ومن روح الحضارة التى كانت قد بدأت تشيع عندئذ [1] . وهكذا يكون مطران محصلة لعوامل ثلاثة ثقافة تراثية غير عميقة وثقافة فرنسية واسعة . وموهبة لاتصل إلى مستوى شوقى وانشغال بأمور الحياة . وميل إلى الهدوء . وعدم انغماس فى السياسة بحكم اغترابه فى مصر . ويصبح شعره هو المتيار الأول للتجديد . كما أن فلسفته الفنية تمثل شواهد على وعيه بالتجديد . ومن هنا انطلق الدكتور عبد القادر كما قلنا من قبل .

ومطران يدعو إلى « العصرية » فى مقدمة ديوانه الأول ويدافع عنها ضد من اتهموه بها ، وهو كما يرى الناقد — يضفى على نفسه صفة الرائد . مما يدل على وعيه بما يريد أن يحقق من تجديد ، ويقوم من جانبه بالتطبيق [2] .

ولكن هل حقق مطران تلك العصرية . أو بعبارة أخرى هل طبق أفكاره النظرية ؟ . وهل تجاوز الدعوة النظرية إلى التطبيق الفعلى لتلك العصرية؟ :« . . . لننظر فى شعر الشاعر نفسه . فسنرى أنه — برغم ما سنشير إليه من بعض مظاهر التجديد — لا يبعد كثيراً عن طبيعة الشعر القديم فى معجمه وصيغه وتشبيهاته ومجازاته . وإطاره العام . وإن كنا لا نجد فيه ما نجد عند شوقى من توتر حاد ، وجزالة غالبة ، ونبرة عالية ، إذ هو

---

(١) أنظر المرجع نفسه ص ١٠٨ بتصرف .

(٢) المرجع نفسه ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

فى جملته أقرب إلى الهدوء و « البساطة » ولين العبارة »[1] . ومرجع ذلك : فى الأرجح : « إلى ماكان الشعراء النازعون إلى التجديد يصادفون من مشقة فى الخلاص من الأساليب الموروثة ، والاهتداء إلى أساليب عصرية جديدة يقتضى الاهتداء إليها مدى أطول ، وممارسة أعمق ، برغم ما نجد لديهم من مفهومات نظرية واضحة لما يريدون أن يكون عليه الشعر الحديث »[2] .

لكنه لا ينكر عليه ما نجد لديه من سمات التجديد أو بواكيره تبدو معالم على طريق الريادة والتجديد . من أبرزها اتجاهه إلى القصص الشعرية ، وما يستلزمه القصص من تميز فى الإطار والأسلوب والتعبير[3] . ويعترض فى هذا المجال على من يرون أن قصص مطران تمثل اتجاهاً شعرياً موضوعياً . لا يعبر فيه الشاعر عن ذاته : وإنما يعبر عن عواطف الآخرين . فيقول : « . . ويبدو أن هذه الموضوعية الظاهرة قد غطت على ما تتضمنه تلك القصائد القصصية من نزعة ذاتية تصور وقع الحياة على وجدان الشاعر . وتعبر خلال اختياره وطريقة تصويره عن كثير من مشاعره ومواقفه الذاتية الخاصة . وقد أدرك المشاعر ما بين وجدانه وجراحاته ، وتلك القصص من وشائج . . . »[4] . وتلك المآسى التى يعبر عنها الشاعر ، والتى تصيب الآخرين تمثل [5] وجهاً من وجوه الذاتية ، على ما قد يبدو على ذلك القول من تضارب ويعرض للسمات الرومانسية فى تلك القصص من حيث الموضوع والأسلوب [6] .

ويعترض على ما وصف به الدكتور محمد مندور قصيدة « المساء » لمطران بأنها تمثل الحلول الشعرى ، إذ يرى أن هذه الصفة مبالغ فيها ، وأن الشاعر والطبيعة ما يزالان منفصلين يستقل كلاهما عن الآخر ، وأن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تشبيه لحالة من حالات الشاعر بحالة من

(١، ٢، ٣) المرجع نفسه ص ١٠٩ .
(٤) المرجع نفسه ص ١١٠ وانظر ذلك بالتفصيل المرجع نفسه .
(٥) أنظر المرجع نفسه ص ١١٠ .
(٦) » » » ص ١١١ .

حالات الطبيعة ، ويرى أن ذلك ليس جديداً . ولا ينفرد به مطران . بل يشاطره فيه فوزى المعلوف بقوله :

ما احمرار الأصيل غير لهيب	شع من قلبه على مقلتيـــه
وركام السحاب غير دخـــان	نفثته الهموم من شفتيه
ما أنين الريـــاح غير زفير	نزعه الريـــاح من رئتيه
ونواح الطيور غير عويل	أخذته الطيور من أصغريه
ما ندى الفجر غير لؤلؤ دمع	نزعته الأزهـــار من محجريه
وبريق النجوم غير شظايا	كأس حب تحطمت فى يديه[1]

ويعلق على ذلك بقوله : « ومثل هذا الحلول الذى يتحدث عند الناقد لم يتحقق إلا بعد أن ازدهرت الحركة الوجدانية . واكتملت ملامحها الفنية والنفسية بعد مطران . وقد نجد مثالا لها فى قصيدة لعلى محمود طه فى ديوانه الأول « الملاح التائه » اسماها « صخرة الملتقى » . أو فى بعض مقاطع من قصيدة لإيليا أبى ماضى بعنوان « الدمعة الخرساء » . وقد أطلنا الحديث عن هذا الرأى فى تلك القصيدة لأنه قد أصبح من المسلمات الأدبية عند كثير من الدارسين . ولأنه ينقل مطران من مرحلة البواكير والريادة إلى مرحلة الرومانسية الكاملة التى ليس منها فى ديوانه إلا سمات يسيرة أشرنا إلى بعضها ، ونفصل القول بعد فى سائرها . وإن كنا لا ننكر ما فى القصيدة من بواكير رومانسية فى المزاوجة بين أحاسيس الشاعر ومظاهر الطبيعة (لا الحلول فيها !) وبخاصة فى أبيات القصيدة الثلاثة الأخيرة »[2] .

ويرى أنه قد يكون من تجديد مطران الذى يستحق الالتفات ويكون أكثر قرباً من الاتجاه الوجدانى فراره من شرور الحياة والناس إلى الطبيعة حيث الهدوء والأمن ، أو فراره إلى الصحراء نتيجة لإحساسه بوطأة المدينة

---

(١) أنظر القصيدة والآراء المذكورة ، المرجع نفسه ص ١١٨ - ١٢١ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٢١ .

وشرورها ورذائلها (١) . وأيضاً مرونة أسلوبه القصصي وحداثته في أثناء تطويعه لمقتضيات القصة (٢) . كما يشير إلى أن ما يجيء من شعره في بحور قصيرة أو مجزوءات وعلى نظام المقطوعة ، يتميز بالعصرية في الإيقاع العام والمعجم الشعري .. وبناء العبارة . وبعض الصور المجازية والتشبيهات(٣) أن هذا التجديد وإن بدا الآن شيئاً عادياً فإنه بمقياس زمنه يعد خروجاً على كثير من مألوف الشعر العربي وتقاليده (٤) . كما يشير إلى ما يبدو في بعض شعره من وحدة القصيدة . والخروج على وحدة البيت (٥) . لكنه يعود فيؤكد من جديد أن التجديد في الشكل لا يمكن نسبته إلى شاعر معين بصورة يقينية(٦) .

وينتهي إلى الخلاصة التالية بشأن « مطران » « وغاية القول في رصدنا لبذور الوجدانية عند مطران أنه — وإن التزم في أغلب شعره أسلوب الشعر العربي القديم وإيقاعه — قد جنح نحو أسلوب « عصري » في بعض قصائده القصصية التي يمكن أن تعد في حقيقتها قصائد ذاتية . سواء كانت تعبيراً عن وجدان الشاعر نفسه أو تمثلاً منه لعواطف الآخرين . وبتأكيد الشاعر للجانب الوجداني والنفسي في الشعر . وبما أضفاه هذا الجانب على بعض شعره من حداثة المعجم والأسلوب والإيقاع وبناء القصيدة . أسهم بنصيب ملحوظ في إشاعة ذلك الجو الرومانسي الذي تحول في ظله الشعر العربي إلى مرحلة جديدة بعد سنين من ظهور قصائد الشاعر الأولى وديوانه الأول . وقد اعترف بعض أعلام الاتجاه الوجداني المعروفين كأحمد زكي أبو شادي بتأثرهم به ، وبفضله في التمهيد لتلك الحركة ، إلى جانب تأثرهم بريادة آخرين غيره ممن بشروا في كتاباتهم وأشعارهم بمفهوم جديد للشعر كالعقاد والمازني وشكري وغيرهم »(٧) .

---

(١) أنظر المرجع نفسه ص ١٢٢ ، ١٢٣ .
(٢ ، ٣ ، ٤) المرجع نفسه ص ١٢٣.
(٥ ، ٦) المرجع نفسه ص ١٢٧ ، ١٢٨ .
(٧) المرجع نفسه ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

ولكن الدكتور عبد القادر القط ينكر أن يكون مطران هو رائد القصة الشعرية فى الأدب العربى الحديث ، إذ شاركه فى هذه الريادة آخرون فى الوطن العربى ، لعل أبرزهم وأسبقهم زمناً « شبلى الملاط »[١] ولا نريد أن نستقصى ما قاله بشأن الأخير ، إذ يستطيع الدارس العودة إليه فى الكتاب، وإنما نكتفى بالقول إنه يلجأ إلى شعره ليبين إضافته فى هذا المجال[٢] .

وهو لا يغفل عن آثار الحرص على تجديد الشكل على أشعارهم القصصية كما يربط بين تجديد القصيدة التقليدية والتجديد عن طريق استخدام القصص . فيقول : « على أن رغبة هؤلاء الشعراء المجددين فى التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع والعواطف الإنسانية من خلال موضوعات قصصية حديثة ، قد اقترنت كما رأينا برغبة مماثلة فى تجديد القصيدة التقليدية لتكون أكثر مرونة وقدرة على التعبير عن وقائع القصة ولحظاتها وأشخاصها . ويبدو أن سحر الأشكال الجديدة -ابقوا فيها المنغمة وبناء مقطوعاتها المطرد - قد جرهم إلى قيود فنية لا تقل فى حقيقتها صرامة عن تقاليد القصيدة القديمة ، فلم يستطيعوا أن يحققوا فى قصائدهم ما كان ينبغى أن يحققوه من مقومات القصة القصيرة ، ولم يجدوا فى تلك الأشكال من المرونة ما كانوا يظنون . ولعلهم وجدوا فى تلك القوافى المتتابعة والأشطار القصيرة الموقعة - إلى جانب الرغبة فى التجديد - شكلا مناسباً للتعبير عن عواطفهم الذاتية المبثوثة فى ثنايا ذلك الإطار الموضوعى الظاهرى للقصة الشعرية »[٣] .

ويشير إلى جوانب فى القصة الشعرية كالرمز عند نقولا فياض وعند جبران مقارناً بين الاثنين ، مبيناً توفيق الأخير لأنه حاول ألا يجعل الرمز مثقلا بأمور لا يمكن لهذا الرمز أن يحتملها ، وإن كانت قصة جبران نثراً شعرياً[٤] .

(٢،١) المرجع نفسه ص ١٢٩ .
(٣) « « ص ١٤١ ، ١٤٢ .
(٤) « « ص ١٤٢ - ١٤٦ .

وينتقل إلى الحديث عن مصطفى صادق الرافعى الذى يرى أنه أحد من أسهموا فى التمهيد لنشأة الحركة الوجدانية . وإن كان قد بدأ بداية تقليدية ، لا تعكس ما ينسب إليه من تجديد ، بل يغلب التقليد على إيقاعه ، وتشبيهاته وصوره العاطفية ، ولكن تسربت إلى شعره مع ذلك صور يسيره من المجاز والتجسيم الحديث ولكننا كما يقول الدكتور القط : نلمس تطوراً ملحوظاً فى ديوانه « النظرات » ١٩٠٨ . وإن ظل ذلك يجرى فى إطار من المحافظة الغالبة ، وله آراء فى النقد الحديث لعلها متأثرة بنظرية المحاكاة عند أرسطو . وآراء أخرى فى الخيال الشعرى .

ويشير إلى استخدامه لأشكال الموشحة والمقطوعة المتغيرة القوافى والأناشيد التى كان يقترب فيها من لغة الحياة عن عمد ، ووصفه للطبيعة تقليدى ، ولكنه يخلع عليه من أحاسيسه . ويكسبه مسحة عصرية واضحة فى المعجم والعبارة وبعض الصور[1] .

ويضرب مثالا لذلك بقصيدته عن زهرة الفول الذى يدل على اختيار خاص ، وارتباط بمناظر الريف التى شاعت فى الشعر الوجدانى بعد ذلك ، وكأنه كان إرهاصاً بظهور لوحات محمود حسن اسماعيل عن الريف فى ديوانه الأول « أغانى الكوخ » ، وبرق فى بعض شعره ليقترب من الشعر الوجدانى عند ناجى وغيره ويشير إلى نشيد له عن الفلاحة المصرية ، يحكى لغتها وفكرها الساذج وعواطفها البسيطة المألوفة ، مما يذكرنا بالشاعر الوجدانى محمد عبد المعطى المشرى[2] .

* * *

(١) أنظر فى ذلك بالتفصيل . الاتجاه الوجدانى ص ١٤٦ - ١٤٩ .
(٢) أنظر بالتفصيل المرجع نفسه ص ١٤٩ - ١٥٢ .

شكرى والعقاد والمازنى وأبوشادى

يتخذ الدكتور عبد القادر القط منهجاً واضحاً لدراسة هؤلاء الشعراء النقاد ، فيشير إليهم باعتبارهم تياراً جديداً يعتمد على التراث من جهة ، وعلى الأدب الغربى من جهة أخرى . ويدرك التطور الاجتماعى من جهة ثالثة . وهم فى أخذهم من التراث لا يأخذون إلا ما يلائم أحاسيسهم وثقافتهم وعصرهم أو ما كان قريب الصلة بعصرهم ، كما أن أخذهم من التراث الأجنبى كان يختار ما يلائم أذواقهم وأحاسيسهم وما يتفق وظروف مجتمعهم. ولما كانت الظروف الاجتماعية فى مصر عندئذ تتيح لهم حرية فردية وشخصية فقد أحسوا بذواتهم إحساساً جديداً . وملأ الطموح نفوسهم .

باختصار كانت الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية تتيح لهم أن يلعبوا هذا الدور ، فالثقافة الأجنبية متاحة ، والدراسات فى الأدب والشعر والنقد متاحة كذلك ، واللغة الأجنبية متاح تعلمها فى المدارس وفى غيرها لمن أراد ذلك ، ومن ثم لجأوا إلى التراث الأجنبى ينهلون منه ، ويأخذون كما قلنا من الاتجاه الرومانسى بالذات[١] .

---

(١) الاتجاه الوجدانى ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

ومع إدراك الناقد للدور الهام الذى لعبته مدرسة الديوان فى الحياة الأدبية المصرية ، يرى أن الدارسين متأثرين بآرائهم النظرية ، قد حملوا شعرهم فوق ما يحتمل من التجديد والتأثير يقول : « وقد أفاض الدارسون الحديث عن دور هؤلاء الشباب فى تجديد الشعر العربى . وفى ريادة الحركة الرومانسية بوجه خاص . لكنهم اعتمدوا — فى الأغلب — على الآراء النظرية عند هؤلاء الرواد . وما وجهوه من حملات نقدية إلى بعض من عدوهم ممثلين للاتجاه التقليدى أو عائقاً فى سبيل ذيوع دعوتهم وأعمالهم الأدبية بين الناس ، فإذا تناولوا شعرهم بالدراسة تناولوه متأثرين بهذه الريادة النظرية ، فحملوه فوق ما يحتمل من التجديد والتأثير .

والحق أن من يدرس شعر هؤلاء الرواد دراسة فنية فاحصة بعيداً عن التأثر بآرائهم النظرية فى الشعر يجد تفاوتاً كبيراً لديهم بين النظرية والتطبيق »[1] .

ويركز فى دراسته لآرائهم النظرية على ما جاء فى مقدمات دواوينهم لارتباط تلك المقدمات بالتطبيق . يقول : « وأغلب ما جاء فى هذه المقدمات يدور حول طبيعة الشعر واتصاله بالوجدان ، وتصويره للحظات النفسية ، والمزاوجة بين عواطف الشاعر ومظاهر الطبيعة . والنظر فى أمور الحياة والناس نظراً عصرياً يقوم على البصيرة النافذة والإدراك الوجدانى الشخصى . ويتفرع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشعر وتتحدث عما تقتضيه تلك النظرة الوجدانية الذاتية من وحدة فى الموضوع وتماسك بين أجزاء القصيدة ، واستخدام لمعجم شعرى جديد »[2] .

ويمضى الناقد فى رصد آرائهم النظرية لكى ينتهى إلى بيان مدى التجديد الذى حققوه ، فهو يرى أنهم نجحوا فى الجانب النظرى من دعوتهم وأخفقوا فى الجانب التطبيقى يقول : « وإذا نظرنا إلى الدواوين الأولى لهؤلاء الشعراء على ضوء دعوتهم النظرية ، رأينا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا ما يتصل من تلك الدعوة بالتجربة الشعرية ، وموقف الشاعر من

---

(١) المرجع نفسه ص ١٥٥.

(٢) المرجع نفسه ص ١٥٦ وانظر هذه المقدمات المرجع نفسه ص ١٥٦ - ١٦٠ .

الحياة والطبيعة والنفس والمجتمع ، فقصروا شعرهم على التعبير عن وجدانهم وتجاربهم العاطفية ، وتأملاتهم فى نفوسهم وفيما حولهم من طبيعة ، عازفين عما كان يشارك فيه كبار الشعراء حينذاك من مواكبة لوقائع السياسة وأحداث المجتمع . أما ما يتصل بالمقومات الفنية للشعر من معجم وبناء عبارة وصورة وأسلوب وإيقاع عام ، فقد ظلوا عاجزين عن تحقيق ما دعوا إليه من مفهوم جديد للمجاز والتشبيه واللغة الشعرية ، بحيث يبدو التفاوت كبيراً بين « المضمون » النفسى والوجدانى لأشعارهم ، و « شكل » تلك الأشعار وسماتها الفنية »[1] . كما يشير إلى صورة الشاعر فى أشعاره ، وهى صورة تصوره وجداناً مرهفاً ، وفكراً متأملا ، وكأنما خلق من طينة غير طينة البشر ، فيرثى لنفوسهم الغافلة ووجدانهم المعتم ، وقد يستعلى عليهم ويراهم غير أهل لفهم شعره ، ويفر من عالمهم إلى الطبيعة متخذاً منها أداة لتصوير مشاعره وأحاسيسه[2] .

ويشير إلى ملامح وجدانية فى أشعارهم كالتفاتهم إلى الطبيعة يتخذونها أداة للتعبير عن مشاعرهم ، كالبحر والصحراء ، والليل ، إذ تصبح هذه المظاهر الطبيعية رموزاً[3] .

« على أن الموضوع الأثير عند المازنى ، وشكرى كان « الموت » وما يتصل به من معانى الفقد أو التأمل ، أو التطلع إلى الخلاص . . . ولا يخلو ديوان العقاد من قصائد فى هذا المعنى »[4] . . ثم يصور توفيقهم — وبخاصة المازنى فى بعض ما نظموه فى هذا الموضوع . فيقول : « وفى بعض هذا الشعر نغمة رومانسية شجية تضرب على الوتر المألوف ، من حديث عن مصير الإنسان المحتوم ، ولكنها لا تصل إلى حد القتامة والمرارة التى

---

(١) المرجع نفسه ص ١٥٩ – ١٦٠ .

(٢) أنظر بالتفصيل المرجع نفسه ص ١٦٠ وانظر ما أورده من أشعار تصور صورة الشاعر فى خيالهم المرجع نفسه ص ١٦٠ – ١٦٢ .

(٣) أنظر بالتفصيل المرجع نفسه ص ١٦٤ وانظر حديثه عن هذه المظاهر المرجع نفسه ص ١٦٤ – ١٦٩ .

(٤) المرجع نفسه ص ١٦٩ .

نجدها فى بعض أشعارهم الأخرى . بل يظل الموت فيها مجرد « ملجأ » من أوصاب الحياة وأثقالها كما يلجأ الرومانسى إلى الليل أو البحر أو الصحراء ، ويمتزج فيه الأسى بالحب ، وكأنه ضرب من ضروب الفقد المألوف فى الحياة »[1] .

ويوضح لماذا أخذ هؤلاء الشعراء يستعلون على مجتمعهم استعلاء قد يأتى شاذاً أحياناً[2] . فيقول : « ويتجاوز هذا الاستعلاء الشاذ الشعور بالتفوق والتعبير المألوف فى الشعر العربى القديم عن الاعتزاز بالموهبة والخلق الكريم ، إلى ما يشبه « البلبلة » الوجدانية المحيرة عند هؤلاء الشعراء من الشباب . ولعل ذلك راجع إلى ما أشرنا إليه من أن الوعى بتباشير التطور الحضارى لم يكن وعياً شاملا ينتظم أغلب طبقات المجتمع وأفراده ، بل كان محصوراً فى طائفة قليلة من المثقفين . وقد دعا هؤلاء المثقفون من الشعراء إلى لون جديد من الشعر غير أنهم وجدوا أنفسهم فى مواجهة تيار أدبى غالب حينذاك ، هو امتداد حركة الإحياء ، يحول بين دعوتهم والنفاذ إلى عقول الجماهير ووجدانهم ، وبرغم حملاتهم الضارية على هذا الاتجاه كانوا يشعرون بإقبال الناس عليه ، وارتباطهم به وإكبارهم لقادته . فاندفعوا يستعلون على الناس فى ذلك العصر على هذا النحو الأجوف الشاذ . وأكد تلك النزعة لديهم ما كانوا يأخذون به أنفسهم من جد فى الثقافة . وصلابة فى السلوك ترتبط بجانب معروف من جوانب الوجدانية والرومانسية هو استعذاب الألم ، ومجاهدة النفس عن رغباتها ليتحقق للشاعر الإحساس بالحرمان والفشل أو التفوق . لذلك نراهم دائمى الحديث عن العفة والألم والحذر من « اللذات »[3] .

ومع تلك الدعوة إلى التجديد ، لم يحقق أصحاب مدرسة الديوان دعوتهم النظرية التحقيق المنتظر من مثل من يدعون تلك الدعوة العريضة ، فقد غلب على شعرهم الطابع التقليدى : يقول : « أما تطبيق النظرية عند هؤلاء

(١) المرجع نفسه ص ١٦٩ – ١٧٠.
(٢) « « ص ١٧٤ – ١٧٥.
(٣) المرجع نفسه ص ١٧٥ – ١٧٦ ويوضح ما يقول بأمثلة من شعرهم المرجع نفسه ص ١٧٦ – ١٧٨.

الشعراء فأول ما يلفت النظر فيها كذلك الطابع التقليدى الغالب على إيقاع القصيدة وبناء عبارتها وكثير من ألفاظها برغم ما يشيع فيها من بعض مظاهر التجديد ، حتى ليشعر المرء أنه قد قرأ تلك « الصيغ » الشعرية من قبل ، وإن اختلفت الصورة أو المعانى أو الألفاظ . ونريد بالصيغة بناء الجملة الشعرية على نسق معين أو استخدام بعض « التراكيب » اللغوية أو البيانية والمشتقات ذات الوزن المماثل ، مما يحقق إيقاعاً خاصاً للعبارة الشعرية تتعرف عليه الأذن ، وكأنها قد سمعته مراراً من قبل . وقد يحتذى الشاعر الجملة الشعرية القديمة احتذاء واضحاً يكاد يشبه الاقتباس . لكنه فى أكثر الأحيان يردد « أصداء » ذلك الإيقاع القديم سواء أدرك هذا أم لم يدركه .

وقد كان هؤلاء الشعراء فى مطالع شبابهم . وكانوا مازالوا يزودون مواهبهم بذخائر التراث واللغة ، ويعجبون أحياناً ببعض ما يقرأون إعجاباً بالغاً تترسب معه قراءاتهم فى وعيهم الباطن . وتطفو — دون أن يدروا أحياناً — إلى ذاكرتهم فى لحظة الإبداع ، أو يبتعثها الشاعر ابتعاثاً مستعيناً بها على النظم . مقوياً بها بعض ما فى الموهبة الناشئة من عجز ، أو متمماً بعض ما فى ذخيرته الفنية من نقص »[1] .

ويمضى مبيناً الجهد الحقيقى فى الإبداع عند مدرسة الديوان ، مبيناً غلبة التقليد عليهم ، وعسر الاستجابة التطبيقية لديهم بل يشير إلى أن ترجمتهم لم تخلص من أثر التراث ، وبعد عن روح النص الذى يترجمونه ، بل وخروج عليه أحياناً [2] ، ويضرب أمثلة على ترجمات لهم تبين — بوضوح — ما يقول [3] .

ويبين ما فى ترجمة العقاد لقصيدة « الوردة » لوليام كوبر من تأثر بروح التراث وأساليبه فى بناء البيت أو العبارة ، وإضافة أشياء للنص غير موجودة به ، لينتهى إلى القول : « وليس القصد هنا نقد ترجمة الشاعر ، بل تأكيد أن

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧٨ - ١٧٩ .
(٢) « « ص ١٧٩ - ١٨٠ .
(٣) « « ص ١٨٠ - ١٨١ .

هؤلاء الشعراء — برغم دعوتهم النظرية إلى التجديد — لم يفلحوا فى أن يحققوا فى أعمالهم الأولى مادعوا إليه ، بالقدر الذى يناسب حدة نقدهم للقديم ، وكثرة حديثهم عما ينبغى أن يكون عليه الشعر الجديد »[1] .

ثم ينبه إلى التقليد فى أشعارهم فيقول : « . . وقد ذكرنا أن كثيراً من صيغهم الشعرية تذكر القارئ بصيغ قديمة قد تتفق فى معناها أو تختلف ، لكنها تتماثل فى إيقاعها العام . ونظام عبارتها »[2] .

ويسعف الناقد محفوظ ضخم من التراث الشعرى يعينه على بيان أثر التراث فى هؤلاء الشعراء ، ولم يشأ أن يستقصى فى هذا المجال بل اكتفى بضرب الأمثلة [3] ، واذكر أنه — وهو يؤلف هذا الكتاب — ذكر لى أنه ملأ عشر كراسات بمثل تلك النماذج ولكنه لم يشأ أن يصبح كالنقاد القدماء الذين كانوا يتعقبون الشعراء ذاكرين سرقاتهم . وإنما وقف عند حد التمثيل الدال على ما يقول .

ويعقب على الأمثلة التى أوردها بقوله : « وقد أطلنا إيراد تلك النماذج من احتذاء الصيغ والألفاظ والمعانى لنؤكد ما ذكرناه من مفارقة بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء الشعراء . والحق إنه لا تكاد تمر بالقارئ قصيدة من قصائد شكرى فى دواوينه الأولى دون أن يذكر ببعض صورها أو عباراتها نظائر لها من الشعر القديم . بل إن قصائد كثيرة فى تلك الدواوين تبدو فى إيقاعها وقوافيها ومعجمها كأنها « معارضة » لبعض القصائد القديمة . وذلك فى غير القصائد التى صرح أنه عارض بها قصائد بعينها »[4] .

« ومن مظاهر الارتباط الوثيق بخصائص الشعر العربى القديم عند هؤلاء الشعراء كثرة اعتمادهم على المقابلات فى تصويرهم للنزعات النفسية المتضاربة ، ولما فى الحياة من تناقض ، وما يعترى الطبيعة من تحول ،

(١، ٢) المرجع نفسه ص ١٨٢ .

(٣) » » ص ١٨٢ - ١٩٣ .

(٤) » » ص ١٩٣ وانظر مثله لمعارضة شكرى المرجع نفسه ص١٩٣ - ١٩٤ .

وتتخذ هذه المقابلات صوراً لفظية يقيم بها الشاعر بناء البيت أو يمهد بها للقافية ، دون أن يتلبث عندها لرسم صورة فنية مركبة أو ممتدة . ولا نكاد نظفر عندهم إلا بقليل من التناقض النفسى الذى يمكن أن يكون مصداق قول العقاد مشيراً إلى الشاعر :

تجمعت الأضداد فيه ، فحكمة   وحمق ، وقلب ذائب وجمود[١]

ويضرب أمثلة للمقابلات المقتضبة فى أشعارهم[٢] وحتى تشبيهاتهم يغلب عليها النمط التقليدى « . . ومع كثرة حديث هؤلاء الشعراء فى دعوتهم النظرية عن « التشبيه » ، وطبيعته ووظيفته فى الصورة الشعرية وإلحاحهم على أصالة التشبيه ومماثلته للحالة النفسية ، نرى كثيراً من تشبيهاتهم تجرى على النمط التقليدى المألوف الذى يكون التشبيه فيه مجرد « صيغة » شعرية أو « نمطاً » تعبيرياً فقد قدرته على الإيحاء ، وإقامة علائق جديدة بين الأشياء »[٣] ، « . . . ويستعيض هؤلاء الشعراء فى كثير من الأحيان — شأن الشعراء القدماء — بالتشبيهات المتتابعة عن استقصاء الإحساس فى ذاته مكتفين بالربط بينه وبين ما يماثله ربطاً موجزاً سريعاً لا يقوم بوظيفة نفسية أو فنية بقدر مايعين على بناء البيت وتحقيق إيقاعه »[٤] ويضرب أمثلة لتلك النماذج من التشبيهات[٥] .

ومن مظاهر تقليديتهم الحكمة ، التى تأتى متكلفة منظومة ، رغم وعيهم بذلك وتنبيههم إليه[٦] ويضرب الأمثلة عليه[٧] . ولكنهم فى رأيه لا يتجردون من الشاعرية بل ينضج شعرهم مع مضى الزمن ، ومع

---

(١) المرجع نفسه ص١٩٥.
(٢) » » ص ١٩٦ - ٢٠٢ .
(٣) » » ص٢٠٢.
(٤) » » ص٢٠٣.
(٥) » » ص ٢٠٢ – ٢٠٥ .
(٦) » » ص ٢٠٥ ، ٢٠٦.
(٧) » » ص ٢٠٦ – ٢٠٩.

استيطانهم لأنفسهم ، واستجابتهم لعواطفهم ، وتجاربهم الذاتية ، يقول : « على أن عكوف هؤلاء الشعراء على استيطان أنفسهم والاستجابة إلى دواعى عواطفهم وتجاربهم الذاتية كان لا بد أن يهيء لهم شيئاً من الأصالة والحداثة داخل ذلك الإطار التقليدى العام ، وفى ثنايا تلك الصور والتعبيرات المستمدة من التراث ، وهى صور — على قلتها — تبشر بكثير مما انتهت إليه الحركة الوجدانية بعد ذلك إبان ازدهارها .

ولعل أبرز مظاهر التجديد عند هؤلاء الشعراء تجسيمهم لعواطفهم الحادة وشعورهم المرهف ، إما فى صورة مجازية قد لا تكون جديدة كل الجدة لكن فيها مسحة حديثة ظاهرة ، وإما فى صور يبنيها الشاعر من جزئيات متكاملة فى أكثر من بيت »[1] . ولا ينسى أن يضرب الأمثلة على ذلك لأن شعرهم هو المرجع الأول فى هذا المقام ، وهو الدليل الذى لا ينقضه دليل آخر[2] . وهو ينبه مع ذلك إلى أن تلك الصور مستمدة من القديم أصلا فيقول : « وهى صور مجازية ، مع قلتها ، يسيرة الخيال والتركيب ، لا يبعد أن نرى لها أصولا — على اختلاف فى الصياغة — عند بعض الشعراء القدامى ، وإن كانت قد اكتسبت عند هؤلاء المحدثين نغمة حديثة فى المعجم والإيقاع وبناء العبارة »[3] .

ويمضى فى بيان تجديد أولئك الشعراء ملتمساً تجديدهم فى نواح أخرى : « على أننا لو تجاوزنا ذلك التجديد القليل فى الصور المجازية والتجسيم والتشبيه وغيرها من وسائل بناء الصورة الشعرية لرأينا ألواناً أخرى من التجديد عند هؤلاء الشعراء قد يبدو إيقاعها العام وثيق الصلة بإيقاع الشعر القديم . لكنها حافلة برموز ودلالات نفسية جديدة واستقصاء متمهل لخلجات الوجدان وومضات الفكر ، يحقق فى النهاية تجسيماً للصورة وإن لم يعتمد على جديد من المجاز والتشبيه . وذلك كما يفعل المازنى» متمنياً تلك الأمنيات العذرية القديمة فى الهروب من شرور الحياة والناس إلى كنف

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٠٩ .
(٢) أنظر تمثيله لذلك من أشعارهم المرجع نفسه ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢١٠ .

الطبيعة. لكن الطبيعة عند المازنى ... الخ »[١]. ومن مظاهر التجديد لديهم كذلك : « . . . استخدامهم حشداً من الألفاظ ذات الدلالات الوجدانية المتقاربة . كما كان يفعل العذريون ، وكما صنع الوجدانيون من بعد ، مستعيضين بها عن الصورة المركبة أو الخيال البعيد . وإن كنا لا نصادف ذلك المعجم الرومانسى إلا فى أبيات مفردة لا يمكن أن تقاس إلى ما نجده عند الوجدانيين »[٢] .

ويعرض إلى ما يقال من تأثر هؤلاء الشعراء بالشعر الانجليزى وبقصائد معينة لشعراء معينين . فيقول : « ولا ينكر أحد أن هؤلاء الشعراء قد أفادوا من قراءتهم فى الأدب الغربى بعامة والانجليزى بوجه خاص ، لكننا لا يمكن أن نعقد وجوه شبه بين أشعارهم وأشعار الرومانسيين من الإنجليز لأدنى ملابسة من تماثل ظاهرى قد يخفى وراءه تناقضا فى الموقف والنظرة والصورة الشعرية الكلية للتجربة ولا ينبغى فى مجال المقارنة أن نغفل عن الاختلاف الواضح فى المعجم الشعرى والتصوير المجازى وبناء القصيدة الفنى والنفسى . والحق أن هؤلاء الشعراء – وهم فى بداية الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى الحديث – ما كان يمكن أن يجاروا الرومانسية الأوربية المكتملة فى موقفها من الطبيعة والحياة وفى تعبيرها الفنى عن التجربة الشعرية ؛ لذلك كانت تتحول التجربة الرومانسية الأوربية لديهم – إذا تأثروا بها – إلى شىء مختلف تتمثل فيه طبيعة تلك « البدايات » وتوزعها بين القديم والجديد . فتصبح فى النهاية « تجربة عربية وجدانية » إن صح هذا التعبير . وبرغم المغالاة الواضحة فيما أورد الدارس من نصوص كثيرة استشهد بها على تأثر هؤلاء الشعراء ببعض الشعر الانجليزى الرومانسى ، تستحق القضية وقفة متأنية لبيان وجه الحق فيها ، إذ يعكس هذا الرأى تسليماً عاماً بين الدارسين فى هذا المجال »[٣] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢١٠ وانظر أيضا ص ٢١١ وانظر حديثه عن أثر ذلك على ألفاظ الشاعر . وتكامل صوره الفنية ص ٢١٢.

(٢) المرجع نفسه ص ٢١٤ و ٢١٥ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٢٣ .

وهو قبل ذلك يوضح بالمقارنة اختلاف الشاعر المصرى والشاعر الغربى فى التجربة والرؤية الفنية اختلافاً يحتم تغير مرقفى الشاعرين . ويبين أن من يلتفتون إلى أوجه الشبه قد يلفتون إلى المضمون أو الموضوع أو المعنى ويغفلون الالتفات إلى الشكل [1] ، ويقارن بين قصيدة للعقـاد « ووردزرث » مبيناً اختلاف التجربتين [2] . ويقارن بين قصيدتين أخريين إحداهما للعقاد والأخرى لشيللى ليبين الخلاف الكبير بين العقاد وشيللى فى النظرة والموقف والفن [3] . وهكذا ينتهى إلى أن المعول عليه فى النهاية هو الصورة الفنية التى تنتمى إلى هذا المذهب أو ذاك وليس مجرد التشابه فى المضمون .

وينتهى بعد دراسة أولئك الشعراء إلى القول : « وخلاصة القول فى هؤلاء الشعراء الثلاثة أنهم لم يكونوا وحدهم رواد الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى الحديث . فقد سبقهم وعاصرهم شعراء ونقاد آخرون دعوا إلى ماكانوا يدعون إليه . وإن لم ترتفع أصواتهم وتمتد معاركهم وتواكب نظرياتهم محاولات ممتدة للتطبيق كما كانت الحال عند هؤلاء .

وإطلاق اسم « حركة الديوان » على بعض ما جاء فى ذلك الكتاب الصغير من نقد لبعض الشعراء والكتاب — بما فى ذلك نقد المازنى لشكرى ! — فيه كثير من الإسراف . ولعل الكتاب لا يمثل أهم ماكتب الثلاثة عن الشعر ونظرياته ومقوماته . غير أن نسبتهم إليه أصبحت تقليداً فى دراساتنا للشعر العربى الحديث . ومسلمة من تلك المسلمات الكثيرة الشائعة فى حياتنا الأدبية . ويبدو هذا الإسراف وما ينطوى عليه من تجاهل لبعض حقائق

---

(١) أنظر بالتفصيل المرجع نفسه ص ٢١٦ - ٢١٧.

(٢) أنظر بالتفصيل المرجع نفسه ص ٢١٧ - ٢٢٢.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٢٣ - ٢٣٠ .

معروفة فى تاريخ الشعر العربى الحديث حين نذكر أن حركة تجديد مماثلة قد عاصرت هؤلاء الثلاثة فى المهجر الأمريكى ، وسارت فى تجديدها خطوات لعلها أبعد مما انتهى إليه شعراؤنا الثلاثة » (١).

لقد وضع الناقد هؤلاء الشعراء الوضع الصحيح الذى يستحقونه ، دونما مبالغة ، أو بعد عن الإنصاف ، أو قصور فى أدوات النقد .

★ ★ ★

(١) المرجع نفسه ص ٢٣٠ .

أحمد زكي أبوشادي

شاعر ناقد أنشأ مدرسة أدبية هي مدرسة أبولو . وقد كان على صلة وثيقة بمطران بعده أستاذه ورائده ومرشده إلى الشعر الصحيح . أو بعبارة أخرى إلى مفاهيم الشعر الصحيحة . ويقول الدكتور عبد القادر القط عن الصلة بين مطران وأبي شادي وأثرها على الدارسين « ولهذه الصلة دار كثير من الجدل عند الدارسين حول ريادة خليل مطران للحركة الرومانسية وتأثر شكرى والعقاد والمازنى وغيرهم بآرائه وشعره فى هذا المجال »[1] .

وينكر نسبة الريادة إلى شاعر أو دارس بعينه وذلك لشيوع الآراء الجديدة فى الشعر ، ولذيوع النماذج الرائدة فيه فى الصحف والمجلات لذلك العهد : فيقول : « والحق أنه لا سبيل إلى نسبة تلك الريادة إلى شاعر أو دارس بعينه ، فقد كانت الآراء الجديدة فى الشعر والنماذج الرائدة فيه قد أصبحت شيئاً مألوفاً فى كثير من صحف ذلك العهد ومجلاته ودواوينه ، على اختلاف بينها فى وضوح الفكرة والعصرية والمستوى الفنى . وإذا كان قد قدر لشكرى والعقاد والمازنى أن يظفروا فى هذا المجال بعناية الدارسين ، وينسب إليهم كثير من فضل الريادة ، فذلك أنهم قد ثابروا على دعوتهم فى النظرية والتطبيق ، ولفتوا إليهم الأنظار إذ وجهوا نقدهم اللاذع إلى

---

(١) الاتجاه الوجدانى ص ٢٣٢ .

أعلام الاتجاه التقليدى حينذاك ، وجمعوا فى هذا النقد شتات الآراء المتناثرة عن الشعر . ولعل من أسباب هذه العناية كذلك تلك المكانة الأدبية والفكرية المرموقة التى بلغها العقاد بعد . وفضل تلاميذه المخلصين فى رصد جهود أستاذهم والإشادة بريادته وسبقه . وهو سبق لا ينكر . وإن كان ينبغى أن يوضع فى موضعه الصحيح من حركة الريادة جميعها »[1] .

وهو إذ يذكر مظاهر من تجديد أبى شادى تعد رائدة فى هذا المجال ، فإنه يشير إلى إحدى قصائده « ألحان النارنج » فيرى أنها تفوق فى مستوى صياغتها . واتجاهها وتعبيرها الرومانسى أغلب ما نظم شكرى والعقاد والمازنى فى هذا المجال يقول : « على أن للشاعر إلى جانب ذلك قصيدة فذة فى روحها الرومانسية الغالبة على طبيعتها وتجربتها وصورها ومعجمها ، وإيقاعها العام ، هى قصيدة « ألحان النارنج » . وقد وردت فى مختارات من شعر الشاعر نشرها عام ١٩١٠ بعنوان « قطرة من يراع فى علم الأدب والاجتماع » . ومهما يكن الرأى فى مستوى صياغتها . فإنها تفوق فى اتجاهها وتعبيرها الرومانسى أغلب ما نظم شكرى والعقاد والمازنى حينذاك فى هذا المجال . ونستطيع أن نجد لها صدى بعد ظهورها بسنين فى قصيدة رومانسية بديعة للشاعر محمد عبد المعطى المشرى بعنوان « النارنجة الذابلة » . [2]

ويعود فيؤكد دور أبى شادى فى حركة الشعر الوجدانى ، بما يؤيد خطورة الدور الذى قام به والذى يستحق التنويه ، فيقول : « . . وقد قدر لأبى شادى بعد أن يضطلع بدور مرموق فى حركة الشعر الوجدانى بما قال من شعر كثير ، وبما جمع حوله من مواهب شابة فى الوطن العربى ذاعت أسماؤهم على صفحات مجلة جماعته « أبوللو » . وقد يختلف الدارسون حول شعره ومستواه ، ولكن أحداً لا يستطيع أن ينكر دوره فى ريادة ذلك التيار الجديد إلى جانب أدوار شعراء وأدباء آخرين »[3] .

---

(١) الاتجاه الوجدانى ص ٢٣٢.
(٢) المرجع نفسه ص٢٣٦ .
(٣) « « ص ٢٣٨ .

شعراء المهجر والتجديد

يبدأ الناقد فيؤكد على اختلاف الظروف التي جدد فيها شعراء المهجر عنها في مصر أو غيرها من أرجاء الوطن العربي . فالتجديد في الوطن العربي — أحياناً يكون تلقائياً ، نابعاً من مزاج الشاعر أو طبيعة موهبته ، أو في صورة خصومة بين القديم والجديد أحياناً أخرى ،أما عند المهجريين فهو تجديد أميل إلى التلقائية المستجيبة لنفوسهم في بيئاتهم الجديدة ، إذ خلت تلك البيئات من الشعراء الكبار المرموقين الذين كان وجودهم سيمثل عقبة أمام أولئك الشعراء : مما يؤدي إلى معركة أدبية بينهم أو بين بعضهم وبين الشاعر الكبير أو غيره كما حدث في الوطن العربي ، حول شوقي مثلا ؛ كما لم يكن هناك نقاد ولغويون يحافظون على القديم ويحاربون الجديد ، وهكذا يمكن القول إن المعركة بين القديم والجديد لم تكن موجودة في المهجر وجوداً حقيقياً ، كما حدث في مصر أو غيرها من أرجاء الوطن العربي[1] ».

ونضيف نحن إلى هذا أن تلمذتهم على التراث القديم ، وإحساسهم

(١) الاتجاه الوجداني ص ٢٣٩ .

بأن هذا التراث بصورته الراهنة فى أيامهم لم يعد صالحاً للتعبير عن نفوسهم . وأنه بأسلوبه فى التعبير والتصوير لا يساعدهم على التعبير عن عواطفهم ، غير وظيفــة الشعر فى نظرهم فأصبحت التعبير عن الوجدان الإنسانى بصدق .

وقد بدأوا تقليديين فى شعرهم إلى الحد الذى كان لا يبشر بتحولهم إلى ما تحولوا إليه من تجديد : يقول الدكتور القط : « وقد بدأ بعض هؤلاء الشعراء على نحو لا يكاد ينبىء بما انتهوا إليه من تحول جعلهم رواداً ثم أعلاماً فى حركة الشعر الوجدانى الحديث . إلا فى طبيعة بعض التجارب التى صوروها ، ولمسات يسيرة فى بعض معجمهم وأساليبهم وصورهم »[1].

وهو يتناول بدايات شعر المهجر معتمداً على بيان ما فيها من تقليدية غالبة ، وتذبذب بين النظم الجيد والردىء[2] ، ثم يشير إلى أثر القصة على شعر إيليا أبى ماضى وإلى ما بدأ عنده فى قصائده الاجتماعية من تأمل فى أحوال النفس والمجتمع[3] وهكذا يمضى ديوانه الأول فى إطار من الشكل التقليدى ، ويثنى على رشيد سليم الخورى لما تتمتع به عبارته من صقل ، وانسياب فى الإيقاع ، وإن كان يحتذى فى تشبيهاته ومجازاته ومقابلاته أسلوب الشعر القديم[4] وينتهى إلى القول : « وهكذا كانت البدايات الفنية لبعض هؤلاء الشعراء المرموقين ، قبل هجرتهم ، لا نكاد نجد فيه صدى يذكر لوجدانهم ، أو محاولة للتجديد فى أسلوب الشعر وصوره ، إلا ما رأيناه عند أبى ماضى من التفات إلى بعض المواقف العاطفية فى قصصه ، ومن تعبير يسير عن بعض اللحظات والأجواء النفسية . على أننا لا بد أن نذكر فى هذا المقام أن هذين الشاعرين كانا ما يزالان فى مطلع الشباب ، يغذوان مواهبهما برصيد من التراث فى اللغة والأدب يجنح بهما إلى التقليد »[5].

---

(١) الاتجاه الوجدانى ص ٢٣٩.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٣٩ - ٢٤٦ .

(٣) « « ص٢٤٦.

(٤) « « ص٢٤٧ - ٢٤٨.

(٥) « « ص ٢٤٨.

ويتعرض لبعض المعايير النقدية كمعيار الهمس الذى اتخذه الدكتور محمد مندور للحكم بجودة قصيدة « أخى » لميخائيل نعيمة ، فيرى أن هذا المقياس ليس بالمقياس الذى يحكم به على جودة الشعر ، وإن رأى فى الوقت نفسه أن تلك الدعوة ربما تكون صدى للنزعة الخطابية ، والنبرة العالية الغالبة على كثير من ألوان الشعر العربى . فقد تكون النبرة عالية ، والإيقاع ليس هامساً وتكون القصيدة جيدة ، وإنما العبرة بمدى توفيق الشاعر فى اختيار الصياغة الملائمة للتجربة إن همساً ، أو حدة ، أو بالمزج بينهما[1]. ويضرب مثلا للتوفيق بدون الهمس بقصيدة وطنية فى نفس موضوع قصيدة « أخى » لميخائيل نعيمة ، وهى لنسيب عريضة [2] . ثم يقول معقباً على ذلك : « ولا يعنى هذا كما ذكرنا — أن الهمس من خصائص الشعر الجيد بالضرورة ، ولا أن بناء البيت لا بد أن يفضى دائماً إلى جهارة الإيقاع ، وبناء المقطوعة إلى هدوئه وخفوته ، فالأمر يرجع قبل كل شىء إلى تركيب العبارة الشعرية وطبيعة المعجم الشعرى ، وإن كانت المقطوعة بطبيعتها أدعى — إذا قصد الشاعر — إلى تجنب التوتر الحاد والنبرة العالية . ولعل مما حقق ذلك الهمس فى تلك القصيدة . وأغلب قصائد الشاعر الأخرى — أنه معنى فى المقام الأول بتصوير لحظات نفسية يغلب عليها التأمل الذى يدعو بطبيعته إلى الهدوء العميق » [3] . كما ينفى أن يكون الهمس مرده لشكل المقطوعة ، وأن البيت من الشعر التقليدى قد يحول بين الشاعر وبين الهمس [4] ولكن هذا الاعتراضات ليست مقصودة لذاتها عند الدكتور القط بل هى وسيلة للكشف عن أسلوب نقدى أمثل يتعامل مع الشعر من خلال تجربة الشاعر ومدى توفيقه فيها ، والمعايير هنا فنية تعتمد على ذوق مرهف ومعرفة مستوعبة للشعر المدروس .

وهو فى النماذج التى درسها لشعر المهجر فى بداياته وفى بعض نماذجه

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٨٨ - ٢٩٢ .
(٢) » » ص ٢٩١ .
(٣) » » ص ٢٩٢ .
(٤) » » ص ٢٩٠ .

التي عدها بعض الدارسين متفردة مبتدعة يلح على شيء جوهري وأساسي هو الدراسة الفنية ، وقد استخدم التطبيق فاحتل الشعر مساحة واسعة من الكتاب ، تأكيداً لما يدعو إليه من أن الدرس الفني هو الأساس الأول لعمل الناقد . وهو في هذا يريد أن يقول إن شعر المهجر جدد وتطور ، ولكنه لم ينفصل عن التقليد ولا عن التربة ، مع وجود التأمل ، ووصف الطبيعة ، ولكن هذا كله كان عن بدايات شعر المهجر[1] .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ٢٢٩ - ٣٠٢ .

مرحلة الازدهار والنضج

يحدد الدكتور القط هذه المرحلة بقوله : «وليس من اليسير تحديد بداية دقيقة لما نسميه مرحلة الازدهار ، فإن تطور الاتجاه الوجدانى قد تم على نحو تدريجى واختلف فى درجته من قطر عربى إلى قطر . وتداخلت مراحله كالمألوف فى كل المراحل الحضارية والتاريخية الكبرى . على أننا نستطيع أن نعد بداية العقد الثالث من هذا القرن العشرين إيذاناً بمرحلة الازدهار التى أصبح الاتجاه فيها ذائعاً فى الوطن العربى كله ، سائداً فى أغلب نتاجه الشعرى : وفى تلك المرحلة «تبلورت» سمات الاتجاه ، الموضوعية والفنية ، وخفت حدة التذبذب بين القديم والجديد ، وزاد انطلاق الشعراء فى التعبير عن عواطفهم ، وحريتهم فى استخدام ألفاظ وتراكيب وأساليب جديدة تجاوزت أحياناً الاتجاه الوجدانى المحض إلى حدود الاتجاه الرمزى . بل إن الشعراء التقليديين من امتداد حركة الإحياء لم يخل شعرهم من تأثر بالنزعة الوجدانية ، وفهمها لموضوعات الشعر وطرق تعبيره ، فزادت سمات الحداثة والعصرية فى شعرهم ، واقتربت بعض أعمالهم إلى حد كبير من طبيعة الشعر الوجدانى»[1] .

---

(١) الاتجاه الوجدانى ص ٣٠١ .

وفى هذا المجـال يشير إلى تطور اجتماعى وسياسى وثقافى بعد الحرب العالمية الثانية،واتضاح الاتجاهات فى الشعر حسب الموهبةوالنشأة والثقافة .

ويوضح تباين شعراء الاتجاه الوجدانى حتى فى الموضوعات التى يظن إنهم لا بد أن يشتركوا فيها كالموقف من الطبيعة والحب والكآبة . وكذلك اختلاف طبيعة التجربة والنظرة عند شعراء المهجر بوجه عام ، وبين الشعراء فى الوطن العربى ، ويوضح ذاك التباين بقوله : « فالمهجريون — برغم كثرة حديث الدارسين عن أشواقهم وحنينهم ولجوئهم إلى الطبيعة — يجنحون فى الأغلب إلى التأمل فى ذواتهم وفى طبيعة النفس الإنسانية ، ووضع الفرد فى المجتمع والكون ، على حين تقل هذه النظرة « الفكرية » عند الشعراء فى الوطن العربى . ويطلقون لوجدانهم العنان فتتحول الأفكار لديهم إلى أحاسيس يصبغها خيالهم بألوان مختلفة من مشاهد الطبيعة وعواطف الحب . ولا أدل على ذلك من أن « إيليا أبوماضى » فى ديوانيه « الجداول » ، « والخمائل لا يعرض لعاطفة الحب إلا فى ثلاث مقطوعات قصيرة وقصيدة واحدة »[1] .

ويتحدث عن غلبة التأمل عند إيليا أبى ماضى وغيره من شعراء المهجر ليصبح ظاهرة عامة فى شعرهم [2] ويقارن بين نزعة التأمل عند المهجريين وعن مزج العاطفة بالوجدان عند شعراء الوطن العربى متخذاً من المقارنة بين محمود حسن اسماعيل[3] ، وإيليا أبى ماضى وسيلة لتوضيح ما يقول . وهو فى هذا المجال يستخلص الحكم العام من خلال النصوص ثم يمثل لذلك . ويقارن كذلك بين قصيدة لأبى ماضى ، وأخرى للشابى مبيناً اختلاف موقف كل منهما : « فالشاعر المهجرى يفتقد فى وجوه الناس ونفوسهم فرحة العيد ، ويصور ضيقهم بيومهم وخوفهم من غدهم ، ثم يحاول أن يعيد

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٠٨ .

(٢) أنظر ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ٣٠٨ - ٣١١ وانظر أيضا حديثه عن فوزى معلوف ص ٣١١ ، ٣١٢ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ .

إلى نفوسهم الطمأنينة والفرحة ببراهين عقلية، قد تصح من وجهة النظر النفسية، ولكنها تحد من انطلاق الخيال عند الشاعر، وتخفف من وقدة شعوره. ومع «استشهاد» الشاعر على فكرته بما يراه فى مشاهد الطبيعة، تظل الطبيعة مجرد برهان عابر على الفكرة لا تمتزج بها ولا يحيلها إلى إحساس..»[1] «... على حين يمجد الشابى شأن «الشعور» ويهون من أمر الفكر، ويمزج بين وجدانه ومشاهد الطبيعة مزجاً ممتداً متعدد الوجوه فى لغة فيها حدة الشعور وطلاقته»[2].

ويمضى إلى تأكيد فكرته من هذه الدراسات والمقارنات النقدية التحليلية للقصائد بقوله: «وقد فصلنا القول فى بيان هذه الفروق لنؤكد صعوبة «التعميم» فى الحديث عن مضمون التجارب الوجدانية، ومواقف الشعراء منها، إذ يكاد يكون لكل منهم عالمه الخاص، وإن اشتركوا فى بعض السمات هنا أو هناك. وقصارى ما يستطيعه الدارس أن يلم أشتات هذه العوالم ويحاول أن يجد وراءها معنى كلياً، يصدر عنه هؤلاء الشعراء على اختلاف تجاربهم»[3].

ويقول بعد ذلك مباشرة: «وقد نستطيع أن نجد على الأقل — «حافزاً» مشتركاً بين هؤلاء الشعراء يتجه بهم إلى تلك التجارب والمواقف. فالحركة الوجدانية — كما ذكرنا — تعبر عن مرحلة حضارية بعينها، وتحمل من الخصائص الإيجابية ما يجعلها قادرة على هذا التعبير وصالحة له. ولما كانت تلك المرحلة قد قامت فى أساسها على وجود «الفرد» فإن كل ما يحقق هذا الوجود وينميه ويهيىء له السعادة، يصبح مدار التجربة الوجدانية ومنطلق الشاعر فى اختيارها وتصويرها، ويصبح كل ما يعوق هذا الوجود أو يعدو عليه بغيضاً لدى الشاعر، يقف منه موقف الخصومة أو العداء إذا استطاع، أو موقف النفور أو الاعتزال إذا عجز عن مواجهته.

---

(١) المرجع نفسه ص ٣١٦.
(٢) « « ص ٣١٧.
(٣) « « ص ٣١٨، ٣١٩.

ومن هنا كان الجانب الإيجابى الذى يلح على حرية الفرد وعواطفه ، والجانب الذى اصطلح الدارسون على وصفه بالسلبية « وجهين لعملة واحدة » كما يقولون ، وكان اعتزال الحياة والناس واللجوء أحياناً إلى الطبيعة « موقفاً » من الحياة والناس ، و « احتجاجاً » على ما يراه الشاعر من قيم وسلوك تخالف قيمه ومثله العليا ، وليس موقفاً سلبياً بالمعنى الذى أراده الدارسون ، إلا فى بعض حالات يبلغ فيها النفور والاعتزال والانطواء على الذات حد المرض عند بعض الشعراء »[1] .

ويصور ماكان يعانيه الشاعر الوجدانى من صراع مع مجتمعه من ناحية ومع نفسه من ناحية أخرى ، ثم يصور ما يحسه من روحية ومثالية [2] .
ولعل من أروع ما ذكره هنا حديثه عن الحب عندهم : « لذلك تبدو عاطفة الحب عند هؤلاء الوجدانيين وكأنها تجربة روحية ترتبط بمعانى الطهارة والعفة والصمود أمام الشهوات ، ويسمو الشاعر فيها بخياله إلى عالم نورانى من الأحلام . . والأوهام ، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافزاً لوجدانه ، ليرقى إلى ما يستطيع من رحاب الروح والفن . ومن هنا كان وجود المرأة — عند من ينحون هذا المنحى من الشعراء — وجوداً مطلقاً غائماً لايحده فى الأغلب اسم أو زمان أو مكان يتحدث الشاعر عنه فى كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول ، أو يخاطبه أحياناً كما يخاطب مثالا سامياً ، خالصاً من أدران الحياة وأطماعها . والشاعر فى تطلعه إلى هذا المثال يأمل الخلاص مما يجد من معاناة الحياة ، ومخالطة الناس ، أو التحرر من الصراع المحتدم فى وجدانه بين الرغبة والطهارة ، أو الواقع والمثال . فالحب عند الشاعر الوجدانى كاليد الرحيمة التى يرجو الشاعر أن تمتد إليه لتنشله من وهدة الحياة وآثامها ، لكن انتظاره للمسة تلك اليد الرحيمة كثيراً ما يطول لأنه ملتصق برغائب الحياة تواق إليها ، يريدها ويرفضها فى آن ، وتجربة الخلاص تعنى « الانسلاخ » الأليم من إلف الواقع إلى جدة المثال . ومن

(١) المرجع نفسه ص ٣١٩.
(٢) « « ص ٣١٩ - ٣٢٨ .

نوازع الجسد إلى أشواق الروح . فتجربة الحب عند الشاعر الوجدانى تقوم فى أساسها على الصراع والمعاناة ، ويبدو الشاعر فيها وكأنه يخلق لنفسه أسباب الفشل ليظل الألم غذاء دائماً لوجدانه وموهبته . . »[١] .

ويبين عن طريقة هؤلاء الشعراء فى استخدام الحب ، كالمزج بينه وبين أحوال النفس ، فيبدو هادئاً حيناً صاخباً حيناً آخر ، ثم يبين أن الحب عند الشاعر المهجرى — بوجه عام — يتسم بالهدوء [٢] .

وقد يمزج الحب بالنفس والطبيعة . كما يفعل الشابى [٣] وهناك موقف آخر يخالف موقف التقديس للمرأة ، ويصور طيشها ونزقها ، وغدرها ، وتقلبها [٤] .

وهكذا يمضى الدكتور القط فى دراسته الموضوعية لهذا الشعر وهى دراسة لم تخل من اللمسات الفنية ، التى تكشف عن خصائص ذلك الشعر فيتحدث عن موقفهم من الحرية الشخصية والحرية القومية وطريقة تعبيرهم عن ذلك [٥] .

ولا نريد أن نستقصى كافة الموضوعات أو نعرض لها بالتلخيص فليس هذا شأننا ، ولكننا نريد فحسب أن نبين منهجه وأصالة ذلك المنهج الذى نظر إلى هذه الأشعار نظرة متكاملة ، فالشعراء يتفقون فى الاتجاه ، ويشتركون فيه ، ولكنهم بعد ذلك يختلفون فى التعبير ووسائله فقد يكون الموضوع مستمداً من التاريخ ، يتناوله شاعران ، ولكنهما يختلفان فى ذلك التناول رغم أن مذهبهما العام واحد [٦] .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ .
(٢) » » ص ٣٢٩.
(٣) » » ص ٣٣٠ .
(٤) » » ص ٣٣٣.
(٥) » » ص ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٣ .
(٦) » » ص ٣٥٠.

وفى مطلع تلك الدراسة يعلن أن القصيدة العربية قد أصاب « بناءها » العام، ومعجمها ، وصورها التطور، بما يدخل فيه من مجاز وتشبيه، وطباق وجناس وغيرها [1] . ولكنه قبل أن يمضى فى هذا المجال يعلن عن ثورة بعض الرواد على القصيدة العربية ووصمها بالتفكك، أو الصرامة الهندسية فى نظام الأبيات والقوافى ، ويدافع عن تلك القصيدة ، بأنها — إذا تحقق لها الصدق الفنى — لا يمكن أن تكون مفككة على النحو الذى وصفها به النقاد والشعراء . « ولم يكن من المعقول أن يكون شعر أمة متحضرة مجرد أبيات متنافرة لا يربط بينها إلا قافية مشتركة وبعض صلات يسيرة من معنى أوشعور . ولعل الذى ساق النقاد المحدثين إلى هذه النظرة الظالمة ما رأوه فى القصيدة القديمة الطويلة من تعدد « الأغراض » ومن انعدام الروابط اللفظية بين أبياتها . . »[2] .

ويعلل لتعدد الأغراض فى القصيدة القديمة وكيف نشأ من اختلاط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية ، ومن امتزاج شخصية الشاعر بحياة

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٦٧ .
(٢) « « ص ٣٦٨.

قبيلته (١) ويوضح أن الشعر القديم لم يكن كله مثل القصائد الطوال ، وإنما فيه مقطوعات قصار تتحقق فيها وحدة شعورية قوية وترابط بين الأبيات(٢) ، لكنه لإيمانه بالتطور ، وإدراكه أنه أمر طبيعى فى شئون الحياة حتى فيما يتصل بالأدب والفن يقول : « ومهما يكن من طبيعة بناء القصيدة العربية القديمة ، فقد كان الطبيعى فى العصر الحديث ، أن ينشد الشعراء بعض الأطر الجديدة التى تناسب طبيعة التجربة الوجدانية والمفهوم العصرى للشعر والفن . وهكذا بدأوا يتجهون — كما هو معروف — إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافى ، متأثرين أحياناً بما سبق من نماذج هذا النظام فى الشعر العربى القديم فى الموشحات والمخمسات والأسماط . وبروافد أخرى مما قرأوا فى الشعر الغربى الحديث »(٣) .

ويفرق فى هذا المجال بين استخدام الشعراء فى مرحلة الريادة لهذه الأشكال وبين شعراء مرحلة النضج والازدهار ، ومن ثم لم يترك الآخرون إطار القصيدة القديم ، بل لعلهم كانوا أكثر ميلا إليه من ميلهم إلى نظام المقطوعة الجديد . وذلك لعمق الإيقاع القديم للقصيدة العربية فى نفوسهم ، ولأن رصيدهم من التراث القديم كان هو ذخيرتهم الأولى ووسيلتهم إلى الإبداع(٤) . وبعد أن يقدم إحصائية تدل على غلبة شكل القصيدة القديم على شكل المقطوعة المتعددة القوافى(٥) وينتهى إلى القول : « وذلك يدل على أن الشكل الجديد للقصيدة — وإن لم يكن قد اقترن بظهور الحركة الوجدانية — لم يكن من أهم مظاهر التجديد عند شعراء تلك الحركة ، بل كان الجديد عندهم حقاً طريقة إدراكهم الحياة وأسلوب تعبيرهم الشعرى عنها .

على أننا لا يمكن أن نهون مع ذلك من شأن ما تم فى الشكل من تجديد ،

---

(١) أنظر بالتفصيل المرجع نفسه ص ٣٦٨ ، ٣٦٩ .
(٢،٣)المرجع نفسه ص ٣٦٩ .
(٤) أنظر المرجع نفسه ص ٣٦٩ ، ٣٧٠ .
(٥) » » ص ٣٧٠ .

إذ قد أتاح لهؤلاء الشعراء فى قصائدهم الجديدة مجالا أرحب لتصوير مشاعر النفس الدقيقة المركبة ، وفتح الطريق أمام ألوان من التجديد الفنى الذى حرر الشاعر من أسر كثير من « الصيغ » الشعرية المستهلكة فى نظام القصيدة القديم ؛ وإنما أردنا أن نقدره التقدير المناسب بعد أن أولاه كثير من الدارسين عناية زائدة وعدوه « ثورة » على الشكل الشعرى القديم »[1] .

بل إنه يؤكد أن القصيدة القديمة قد اكتسبت كثيراً من السمات الفنية التى لم تتحقق فى القصيدة فى العصور القديمة ، على أنهم جميعاً يختلفون فى مدى ما يحققونه من عصرية وتجديد فى داخل ذلك الإطار [2] .

وقد أصبح التجديد فى المقطوعة تجديداً متزناً ، أو أكثر اتزاناً ، ولم تعد عناية الشاعر منصبة على الشكل ، بل أصبحت التجربة والحس الفنى هما اللذان يوجهانه إلى الشكل الذى يختاره من أشكال المقطوعة ونظام قوافيها [3] .

وفى النهاية وبعد أن يضرب أمثلة لما أتاحته المقطوعة من تجديد وما أصيبت به من إخفاق على أيدى بعض الشعراء أحياناً ينتهى إلى القول : « ومهما يكن من أمر الطبيعة « الفنية » لهذه العثرات فإنها تؤكد فى الوقت نفسه أن الشكل وحده لا يصنع شعراً ولا يحقق رحابة ووحدة إلا إذا اقترن بعناصر فنية أخرى تبرز الصورة ، وتزيد من ترابط أجزائها . . »[4] .

ويناقش أيضاً أثر التصميم الذهنى على جودة القصيدة ، فقد يفلح الشاعر رغم التصميم الذهنى السابق فى التعبير عن تجربته فى صورة موفقة ، ولكن ذلك التصميم الذهنى ، لا بد أن يلقى بظلاله على القصيدة ، فيحول بينها وبين التماسك ، أو بينها وبين رحابة الصورة ، أو يوقعها فى النثرية ،

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٧٠ ، ٣٧١.
(٢) » » ص ٣٧٢ — ٣٧٥ .
(٣) أنظر حديثه عما حققه هذا الشكل للشاعر الوجدانى ، بالتفصيل المرجع نفسه ص ٣٧٥ ، ٣٧٦.
(٤) المرجع نفسه ص ٣٨١ .

أو السطحية ، أو الإلمام السريع بالفكرة ، وعدم التلبث فى تصويرها أو تجسيدها فى صورة كلية ممتدة»[١] ولا يعنى هذا أنه ضد الفكر والتأمل فى الشعر إذ يقول عقب ذلك : «وليس اعتراضنا على النزعة الفكرية فى ذاتها ، فالفكر والتأمل ليسا ببعيدين عن طبيعة الشعر ، وإنما نعترض على أن تظل الفكرة على سطح الصورة الشعرية أو منعزلة عنها ، أو مسيطرة عليها ، ولا تمتزج بها حتى تستحيل إلى إحساس عميق فى صيغة فنية موفقة ؛ وقد دفعنا إلى هذا التفصيل ما يراه بعض الدارسين فى هذه القصيدة ، وما شاع عنها بين محبى الشعر ، من أنها من عيون الشعر العربى الحديث ، وفى رأيى أنهـا ليست من خير نماذج ذلك الشعر ، ولا من أحسن ما نظم الشاعر»[٢] .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ٣٨٩ - ٢٩٥ .
(٢) « « ص ٣٩٥ .

المعجم الشعرى والصورة

يتحدث عن المعجم الشعرى فى مراحل تطور الشعر الوجدانى المختلفة حتى يصل إلى مرحلة النضج والازدهار فيتحدث عما أتى به هؤلاء الشعراء من ألفاظ جديدة ، واتخذوا منه رموزاً تقوم مقام الحقيقة ، ويذكر فى هذا المجال مجموعة من الألفاظ مثل القيثارة ، والمساء ، والخريف والنور وغير ذلك من الألفاظ [1] . وفى هذا المجال يدافع عن شعر على محمود طه ، وعن معجمه ولغته وثقافته [2] . ويضرب أمثلة على مدى توفيق أولئك الشعراء فى استخدام المعجم الشعرى أو الإخفاق فيه . كما لايتردد فى بيان نماذج من حشد الشعراء لمجموعة من الألفاظ كأنه يستعيض بها عن عناصر الصورة الشعرية من مجاز وتشبيه ومقابلة وتركيب عبارة وغير ذلك [3] ولا نريد أن نستقصى كل ما ذكره هنا ، ولكننا فقط نريد أن نبين منهجه واستقصاءه ونظرته الشاملة ، إنه ببساطة يريد أن يستخرج من تلك النصوص ومن درسها الفنى المشترك والمنفرد ، ما يكشف عن سماتها وخصائصها ، وفى أثناء ذلك لا ينسى الوقوف فى وجه كل تيار سائد يجانبه الصواب فى دراسة ذلك الشعر .

---

(١) الاتجاه الوجدانى ص ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٤٠٠ .

(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٤٠٣ ، ٤٠٤ .

(٣) « « « ص ٤٠٨ ، ٤٠٩ .

وينتقل من ذلك إلى الحديث عن الصورة فى تلك المرحلة من مراحل ازدهار الشعر الوجدانى فيقول : « وكان لا بد ، وقد تجدد نظام القصيدة ومعجمها على النحو الذى رأيناه ـ أن تتغير طبيعة الصورة الشعرية ومقومات تكوينها . فالصورة فى الشعر هى « الشكل الفنى » الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ليعبر عن جانب من التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز ، والترادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى . والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التى يصوغ منها ذلك الشكل الفنى . أو يرسم بها صوره الشعرية ، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة ، وببعض ما سبق أن ذكرناه عن المعجم الشعرى ، وإن تناولت دراسة الصور عناصر متكاملة غير مفردة »(1) .

ولاينسى الناقد أن يذكرنا بالصلة التى لاتنفصم بين الشاعر المجدد والتراث مهما كان هذا التجديد فيقول : « ويلاحظ الدارس فى هذا المجال أن الشعر العربى ـ مهما يوغل فى التجديد ـ يظل مرتبطاً على نحو ما ببعض المظاهر الفنية فى تراث الشعر العربى القديم . ومع أن الشعر الوجدانى فى هذه المرحلة قد تحقق له وضع عصرى متميز ، فإن كثيراً من سمات الشعر القديم ظلت تبدو فيه عند هذا الشاعر أو ذاك ، وفى قصيدة أو أخرى ، بصورة ملموسة أحياناً أو خفية فى أحيان أخرى . ذلك لأن الشعر العربى لم يمر بدورات متعاقبة من التطور ـ كما حدث مثلا للشعر الأوربى منذ عصر النهضة ـ بل ظل كأنه خيط متصل على مر العصور ، قد تضعف قواه أو تزداد ، وقد تزهو ألوانه أو تشحب ، لكن طرفه الأخير يبقى مرتبطاً ببدايته الأولى ، على نقيض الشعر الأوربى الذى لا تكاد ترتبط مرحلة فيه إلا بتراث المرحلة السابقة »(2) .

(1، 2) المرجع نفسه ص ٤٣٥ .

كما يشير إلى ما فى الشعر العربى الحديث من مفارقات بين العصرية الغالبة وبعض السمات التقليدية التى يحتفظ بها والتى ترجع أحياناً إلى العصر العباسى والأموى أو الجاهلى .

ويبين السلطان العجيب الذى كان للشعر الجاهلى على بعد زمنه على الشعر الحديث ، بل إنه من العجيب حقاً أن نجد بعض آثاره باقية فى الشعر الحر . وفى هذا المجال يرى أنه لا بد من التجاوز عن بعض العبارات والصور المستمدة من القديم والتى تمثل الصلة بينه وبين الحديث[1] .

ويضرب أمثلة لتلك الصلة التى قد لايعيها الشاعر الحديث ، رغم ما فيها من مفارقة وخروج على مقتضيات الحداثة [2] والدكتور عبد القادر القط ينطلق من مقولة ترى أن الشاعر لا يمكنه الانفصال عن تراثه — إلا فى حالات نادرة — وأن ما يأخــذه من تراث آخر يمزجه بوجدانه وثقافته فيتحول على يديه ذلك التراث الأجنبى إلى شىء آخر ينتمى إلى تراثه بأكثر مما ينتمى إلى الأصل الأجنبى .

ومن السمات الهامة التى يرى أن لها أثراً على وجود كثير من المظاهر الفنية فى شعر أولئك الشعراء هى « حدة إحساسهم ورغبتهم فى إبراز هذا الإحساس الحاد بأقصى ما يمكن من البيان والتأكيد »[3] .

ويتضح ذلك التأكيد فى بناء العبارة الشعرية على شكل أبيات متتابعة على نمط لغوى واحد مع خلاف يسير ، وربما تضمنت العبارات المتشابهة بعض المجاز أو الألفاظ الوجدانية الحديثة ، لكن منطلقها يظل ذلك البناء اللغوى الذى يعتمد أحياناً على الاستفهام والتعجب أو النفى مع نسق خاص للعبارة فى أوضاع أفعالها وأحوالها ، وإضافاتها وغير ذلك من عناصر بناء الجملة [4] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٣٥ ، ٤٣٦ .
(٢) » » ص ٤٣٦ - ٤٤٠ .
(٣) » » ص ٤٤٠ .
(٤) المرجع السابق بتصرف يسير ص ٤٤٠ .

ولكن تلك الأنماط تحد من قدرة الشاعر على الإبداع والتجديد ، « وتحد هذه الأنماط بدورها من قدرة الشاعر على ابتداع صور خيالية جديدة ، وإقامة علاقات مستحدثة بين الأشياء ، وتجسيم للمعنويات وعناصر الطبيعية غير الحية . وكان الشاعر يقنع ببراعته فى « تركيب » تلك الأبنية المتشابهة المتتابعة . وقد يؤدى اعتماد الشاعر على صيغ الاستفهام والتعجب والتساؤل إلى علو النبرة وصخب الإيقاع »[1] .

ويمضى فى بيان ما يؤدى إليه استخدام الشاعر من أنماط التعبير المختلفة إلى سوء فى بناء العبارة ، وعجز عن الإبداع سواء كان ذلك فى الصور أو بناء العبارة مستقصياً هذا الجانب استقصاءاً دقيقاً وممثلا له فى الوقت نفسه . ويبين دور المعجم المشترك لهؤلاء الشعراء فى مساعدتهم على التعبير عن تجاربهم بقوله : « وسواء استخدم الشاعر هذه الألفاظ المحورية ومشتقاتها ، ومرادفاتها مفردة — كما رأينا عند الشابى — أو مركبة فى تشبيهات وصور مجازية . فإنه فى الحالين يجد فيها عوناً على تصوير تجربته الوجدانية المجردة التى لاترتبط — عادة — بواقع خاص بقدر ما تعبر عن أشواق مطلقة ومشاعر مبهمة غير محدودة ، ويجد فيها كذلك قدرة على الرمز والإشعاع والإيحاء بعالم المثال والروح والتسامى عن دنيا الناس والواقع . فى أطياف النور وأحلام العطور ونشوة الألحان . ولا تكاد تخلو قصيدة تصور عواطف هؤلاء الشعراء أو أحزانهم أو استغراقهم فى مشاهد الطبيعة من هذه الألفاظ والصور المرتبطة بتلك المعانى . . »[2] .

ويبين كيف جدد الوجدانيون فى التصوير تجديداً غير مألوف يراه قد يكون أهم السمات المميزة لأسلوب هؤلاء الشعراء الجديد ، ومن أبرز الملامح الفنية للشعر الوجدانى إبان ازدهاره ، وقد انتهى هؤلاء الشعراء فى إلحاحهم على هذه الألفاظ و « التراكيب » والعلاقات الجديدة بين الأشياء

---

(١) المرجع السابق ص ٤٤١ وانظر تمثيله لذلك ص ٤٤١ — ٤٤٥ .

(٢) المرجع السابق ص ٤٥٦ ، ٤٥٧ وانظر تمثيله لاستخدامهم النور ص ٤٥٧ — ٤٦٢ .

إلى « صيغة » فنية مكتملة المقومات يمكن التعرف عليها دون ريب ونسبتها إلى تلك الحركة الشعرية الجديدة » [١] .

ويتحدث طويلا عن المقابلات فى أشعارهم ، وكيف نشأت من إدراكهم لما فى الحياة والمجتمع والطبيعة والنفس من مفارقات . بل قد تمتد هذا التناقض إلى القلب . ويلتفتون بوعى منهم إلى المفارقة إلى ما بين الأخيار والأشرار والفضلاء والأراذل ، أو ما بين المظهر والخبر من تناقض يصورونه عن طريق المقابلات [٢] .

ثم يقول فى ختام تلك الدراسة مشيراً إلى مقابلات أكثر شمولا وهى المقابلة بين الواقع والمثال ، بحيث تصبح القصيدة كلها رمزاً لهذا الموقف الرومانسى من المجتمع والحياة والحب . يقول : « وإلى جانب هذه المقابلات اللفظية والمعنوية الكثيرة ، تقوم كثير من قصائد هؤلاء الشعراء على التناقض بين الواقع والمثال . فتصبح القصيدة كلها رمزاً لهذا الموقف الرومانسى من المجتمع والحياة والحب ، وما أكثر ما صوروا لوعتهم وهم يشهدون تماثيلهم الخيالية حطاماً على صخور الواقع الصلب . وما أكثر ما عبروا عن روعتهم حين تنكشف لهم طبيعة الحياة وأخلاق الناس عن غير ما كانوا يظنون . لكنهم فى كل هذا قل أن يفلتوا من إسار البيان اللفظى والمقابلات المباشرة » [٣] . . وللدكتور عبد القادر القط قصيدة طويلة بعنوان مثال تصور ذلك التقابل بين الواقع والمثال ، وتحطم المثال الخيالى الذى رسمه فى شعره ووجدانه [٤] .

★ ★ ★

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٦٢ بتصرف يسير .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٤٧٤ ، ٤٧٥ وانظر التمثيل لذلك ص ٥٧٣ - ٤٧٨ .
(٣) المرجع نفسه ص ٤٧٨ .
(٤) الدكتور عبد القادر القط ، ذكريات شباب مطبعة مصر القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٣٧ - ٤١ .

وقبل أن تبدأ المرحلة الأخيرة يقوم بدراسة تطبيقية على شعر محمود حسن اسماعيل كاشفاً فيها عن خصائص من شاعريته وأساوبه فى التعبير والتصوير[١] ثم ينتقل إلى ما يسميه بالمرحلة الأخيرة من مراحل الشعر الوجدانى .

ويبدأ دراسته لهذه المرحلة ببيان ما جد من عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية فى الوطن العربى ، بل وعسكرية أيضاً بعد الحرب العالمية الثانية كان لها أثرها على الشعر ، كالحرب العالمية الثانية والتحول الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، كحركات الاستقلال ، وكارثة فلسطين ، وحركات الاستقلال فى آسيا وأفريقيا ، وأثر البترول على المجتمع العربى[٢] ويشير إلى ما أحدثته هذه العوامل فى الإبداع الشعرى فيقول : «وكان لكل ذلك أثره فى الشعر ، فبدأ كثير من الشعراء ينفرون من ذاتية الوجدانية المسرفة ، وانشغالها بقضايا فردية لم تعد ، بعد أن ظهرت الأوضاع الجديدة ، قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر . وبدأت بواكير الواقعية

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٧٩ - ٤٩٢ .

(٢) أنظر ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ٤٩٥ .

تظهر فى الشعر والقصة القصيرة والرواية ولم يعد الشعراء يقنعون بما أحدثه الوجدانيون فى بناء القصيدة العربية من أشكال جديدة . فراحوا يلتمسون شكلا يستطيعون أن يقتربوا خلاله من واقع الحياة اليومى . ويعبروا عن ذلك الواقع بكل تفصيلاته و « نثريته » . فكان أن ظهر « الشعر الحر » الذى يتجاوز نظام المقطوعة المتغيرة القوافى . ويعتمد – كما هو معروف – على وحدة التفعيلة . ولا يقصد قصداً إلى القافية . بل يوفق فى ذلك بين طبيعة التجربة . والصورة وما تقتضى من إيقاع »[1] .

على أنه يعود فيؤكد أن تلك العوامل التى أحدثت ذلك التغيير عند جماعة من الشعراء ، أثارت مشاعر وجدانية أو رومانسية لدى آخرين فيقول : « على أن تلك المشكلات والقضايا التى جدت على الوطن العربى . كانت ما تزال تحمل من المعانى الرومانسية ما يمكن أن يجد فيها الشعراء من ذوى النزعة الوجدانية مثاراً لوجدانهم . وحافزاً للإبداع فى الصورة الرومانسية المألوفة ، فمشكلات الحرب . وفواجعها الإنسانية . وضياع فلسطين وما جلبه من مآس على المستوى القومى والفردى . والتحول الاجتماعى الكبير فى بعض أرجاء الوطن العربى . كل ذلك كان يحمل من المعانى ما يمكن أن يهز وجدان بعض الشعراء ويثير فى نفوسهم ما أثاره التحول الحضارى السابق ومشكلاته فى نفوس سابقيهم من إحساس بالضياع . ومن تمزق بين الماضى والحاضر . ومن التفات إلى وجوه المأساة فى الحياة والطبيعة .

وهكذا رفض بعض الشعراء مبدأ « الالتزام » السياسى الذى كان قد بدأ الواقعيون يناقشونه ويدعون إليه ، ونفروا من إلحاح الشعراء على صور الحياة اليومية أو مشكلاتها السياسية ، وما جلبه ذلك من أساليب فنية لا يرضون عنها ، ومضوا فى اتجاههم الوجدانى محتذين دروب رواده السابقين »[2] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٩٥ ، ٤٩٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٤٩٦ وانظر مثالا آخر يضربه لذلك ص ٤٩٧ ، ٤٩٨ من شعر الشاعرة ملك عبد العزيز تهاجم فيه المذهب الواقعى .

ثم يشير إلى تداخل الاتجاهات الشعرية فى تلك المرحلة فيقول :
والحق أن الاتجاهات قد تداخلت فى تلك المرحلة كما يحدث فى مراحل الانتقال الكبيرة . فلم يكن كل دعاة الشعر الحر من الواقعين حينذاك . والقصيدة السابقة من هذا الشكل الجديد . . . . ومع ذلك تدافع بحرارة عن العواطف الإنسانية التى تنكر لها وازدراها المذهب الواقعى أول نشأته ، كما يحدث عادة فى نشأة كل مذهب جديد . ولم تكن القضايا السياسية والاجتماعية بهذا الوضوح الذى يدفع إلى الالتزام بموقف حاسم محدد ، ولم يكن الشعراء بمعزل عن الطبيعة «الوجدانية» لكثير من وجوه الحياة فى الوطن العربى ، فجمع كثير من الشعراء بين شعر الالتزام ، وشعر الوجدان كالذى نراه فى شعر بدر شاكر السياب . الذى لا يكاد يخلو ديوان له من قصيدة أو أكثر يحن فيها حنيناً رومانسياً إلى مراتع طفولته وصباه ، ويتغنى فيها بحبه على نحو عاطفى محض »[1] .

ويبين أن الشاعر الملتزم كان يرى فى الشاعر مناضلا سياسياً أما الشاعر الرومانسى فيراه إنساناً مرهف الحس ، قلق الوجدان ، يأسى لما يشهده فى المجتمع من مفاسد ومظالم ، ويعذبه شعور دائم بالغربة فى حياة جهمة مليئة بالمرارة والضياع ، وهو موقف لا يختلف عن موقف الوجدانيين فى المراحل السابقة ، وإن خالفه فى أسلوب التعبير[2] .

ويصور بعد أن يضرب عدداً من الأمثلة عن تصور الرومانسيين لطبيعة الشاعر ووظيفته[3] ، تمزق الشعراء بين الماضى والحاضر فى تلك المرحلة فيقول : «وقد ظل الشاعر فى هذه المرحلة مشدوداً بين الماضى والحاضر على نحو لعله أكثر حدة مما كان عليه فى المرحلة السابقة ، فإن التحول الحضارى والمدنى السريع الذى طرأ على بعض أرجاء الوطن العربى قد زاد من إحساس الشاعر بألم الانسلاخ عن ماضيه ، وزاد من ارتباطه بهذا الماضى وحنينه إليه حنيناً رومانسياً حافلا بالأشواق الإنسانية غير المحدودة . وكثيراً

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٩٨.
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٤٩٩ بتصرف يسير .
(٣) المرجع نفسه ص ٤٩٩ - ٥٠٤ .

ما يتخذ التعلق بالماضى من الغربة المؤقتة التى تفرضها ضروريات الحياة على الشاعر وسيلة للتعبير عن تلك الأشواق فى صورة حنين إلى المواطن الأولى فى نقائها وفطرتها وبعدها عن ضجيج المدنية وتعقدها »[1] .

ويشير إلى ما يستخدمه بعض شعراء المرحلة الأخيرة من اتخاذ بعض الأماكن رمزاً[2] ، للفطرة النقية ، فإن بعضهم الآخر يتخذ من الطفولة رمزاً للبراءة والنقاء ويتمنون لو عادوا أطفالا ، لا تشغلهم هموم الكبار ، ولاتدنسهم آثامهم [3] . ويشير فى هذا المجال إلى ما يبدو أنه أثر من آثار علم النفس على الشاعرة نازك الملائكة . ويعتبر ذلك تطوراً جديداً فى الشعر الوجدانى « ونلاحظ فى هذه المقطوعات تطوراً جديداً فى الشعر الوجدانى يبدو نابعاً من تأثر الشعراء بالاتجاهات النفسية فى الأدب والنقد ، وكأنما « تحلل » الشاعرة نفسها فى ذلك الموقف محاولة أن تنفذ إلى أعماق عقلها الباطن لتدرك سر هذه الومضات من النور . والراحة النفسية العارضة فى تلك اللحظات المليئة بالظلام والكآبة . وقد تبع ذلك تطور فى لغة القصيدة وبناء عباراتها ، واقتربت من بعض تعبيرات الواقعية التى كانت قد بدأت تظهر حينذاك ، فخف توترها وبطء إيقاعها بتلبث الشاعرة عند اللحظة النفسية ، وتعمقها فى وصفها وتحليلها ، وإن حافظت بوجه عام على روح العبارة الوجدانية المألوفة »[4] .

ويشير إلى اتجاهات أخرى كالتحدث عن حياة الفلاح ، والرغبة فى العودة إلى الطبيعة والفطرة والفرار من أثقال الحياة ووطأة الناس فى صورة أمنيات ، كما يتحدث عن حديثهم عن الحب [5] ، ولكنه لا ينسى ما أضافه أولئك الشعراء بحكم الزمن والثقافة . كما يشير إلى نغمة جديدة

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٠٤ .
(٢) أنظر حديثه عن غازى القصيبى المرجع نفسه ص ٥٠٤ - ٥١٦ .
(٣) أنظر المرجع نفسه ص٥١٦ وأنظر حديثه هنا عن نازك الملائكة ص٥١٦- ٥١٨.
(٤) « « « ص ٥١٨ وأنظر الأمثلة على ذلك ص ٥١٩ - ٥٢٠.
(٥) « « « ص ٥١٩ – ٥٢٠ ، ٥٢٣ .

أخذت تظهر فى التعبير عن عاطفة الحب وتتمثل فى أن المرأة لم تعد معشوقة فحسب بل أصبحت « شريكة حياة ورفيقة عمر » وعوناً على مواجهة الهموم ، وليست مجرد منقذ منها كما كانت عند كثير من الشعراء السابقين . يقول : « على أن نغمة جديدة قد بدأت تتردد فى ثنايا التجربة العاطفية . تبدو فيها المرأة شريكة حياة ورفيقة عمر . وعوناً على مواجهة الهموم ، لا منقذاً منها كما كانت عند كثير من شعراء المرحلة السابقة . وقد تصل هذه الصورة إلى حد الواقعية بالمشاركة فى نضال سياسى واجتماعى ، أو يكتفى الشاعر من ذلك بالإشارة إلى المشاركة الوجدانية فى مواجهة هموم الحياة ، أو الفرحة بالانتصار عليها . ويخلص مثل هذا الشعر من المعجم المألوف فى تجربة الحب ، إلى معجم وصور جديدة أكثر « رقة » وعصرية »[1] .

على أننا لا نريد استقصاء كل ما جاء فى هذا الفصل ولكننا نريد فقط أن ننبه إلى المنهج الذى يشير إليه الناقد ويطبقه بدقة وإحكام وذكاء على ذلك الاتجاه الوجدانى مدركاً طبيعة التطور وظروف العصر ، راصداً كل تغير فى الشكل والأسلوب . متخذاً من مادة الشعر أساساً لعمله فالشعر فن جمالى ، قبل كل شىء . وهو أيضاً لا يمكن أن ينفصل عن روح العصر. والكتاب بذلك عامر بالنصوص الشعرية التى تؤكد نظرة الناقد واحتفاله بالنواحى الجمالية غير مقتصر على المضمون وحده ، أو مغفل له ، وغير مغفل ما حول النص من عناصر أخرى. فيقول : « ولا شك أن الدارسين قد ألموا بشىء من هذا فى أبحاث سابقة ، لكننى حاولت أن أضع الاتجاه فى سياق متطور منذ بدايته حتى انحساره لتتابع نمو خصائصه الموضوعية والفنية ، موجهاً جل اهتمامى إلى الدراسة الفنية التى لا يعنى الدارسون بها قدر عنايتهم بطبيعة التجربة وظروفها الحضارية »[2].

* * *

(١) المرجع نفسه ص ٥٢٥.
(٢) « « ص ٥٣٠.

الباب الخامس

النقد المسرحي

المسرح النثرى المعاصر

بدأ الدكتور عبد القادر القط نقده للمسرح المصرى بدراسته للمسرح الذهنى لتوفيق الحكيم فى كتابه «فى الأدب المصرى المعاصر» سنة ١٩٥٥ . تحت عنوان المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم (١) . وقد كشف بهذه الدراسة السمات الفنية لمسرح توفيق الحكيم الذهنى . مبيناً أنه (أى الحكيم) لم ينجح فى تحقيق هدفه المسرحى بمسرحه الذهنى .

ومسرحية أهل الكهف تمثل ثلاثة أشخاص هم يمليخا الراعى ، ومشيلنيا ومرنوش وزيرا الملك الوثنى الذى ظهرت المسيحية فى أيامه ، والذى اضطهد المسيحيين الأوائل اضطهاداً شديداً ، فأووا إلى الكهف فراراً بأنفسهم ثم ناموا فى كهفهم ثلاثمائة سنة ، ثم بعثهم الله من مرقدهم ، فواجهوا موقفاً صعباً ، عندما اكتشفوا أنهم يعيشون فى غير زمنهم ، وأن روابطهم بمجتمعهم مقطوعة تماماً . فالراعى لا تربطه بالمجتمع الجديد إلا غنمه ، أما وقد فقدها ، فلم يعد له ما يجعله حريصاً على الحياة . كما أن مشيلنيا الذى كان يحب بريسكا ابنة الملك الوثنى والتى أدخلها المسيحية ،

---

(١) دكتور / عبد القادر القط ، فى الأدب المصرى المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٥ ص ٤٥ - ١١٥ .

يلتقي بريسكا الحفيدة ابنة الملك المسيحى الذى خرج أهل الكهف من كهفهم فى أيامه ، ولما كانت تشبه جدتها شبهاً شديداً حسبها هى . فلما اكتشف أنها ليست هى حبيبته السابقة ، انسحب عائداً إلى كهفه . أما مرنوش ثالث أهل الكهف ، فقد ذهب يبحث عن زوجته وابنه . فلم يعثر على داره ولا عليهما فقد مات ابنه شيخاً فى سن الستين كما ماتت زوجته . أما داره فقد هدمت وأصبح مكانها سوقا للسلاح . وهكذا انسحب بدوره إلى الكهف ولكن بريسكا ابنة الملك المسيحى تؤثر أن تدفن حية فى الكهف مع مشيلنيا الذى أحبته .

وتخفق تلك المسرحية — فى رأى الناقد — . . . . لطغيان الفكرة على الشخصيات . فالصراع بين القلب والزمن لم يتحقق على شكل صراع يخوضه أهل الكهف فى سبيل البقاء ، ولم يحس نتيجة لذلك مشاهد المسرحية أوقارئها به . لأنه صراع تجريدى بعيد عن واقع الحياة . يقول : « ولكنا لا نستطيع أن نتصور هزيمة الإنسان أمام الزمن بمجرد استعراض ذهنى محض للموقف دون أن يحاول هذا الإنسان خوض المعركة فى صورة عملية لينتهى فيها إلى النصر أو الهزيمة ، ما دامت فى نفسه عوامل قوية تدعوه إلى التشبث بالحياة والكفاح من أجلها . إن بضع دقائق يقضيها ميشيلنا وبريسكا يتحاوران بمعزل عن الحياة والناس لاتكفى لكى تدفع بهما إلى الانتحار ، إلا إذا كان هذا الحوار تلخيصاً لما انتهى إليه صراعهما العملى من فشل ، ولكن هذا الصراع العملى لا وجود له »[1] . وقد ظل ذلك الصراع « محصوراً فى نطاق شخصيات الرواية ولم يجاوزها إلى نفوسنا نحن ليثير فيها إحساساً قوياً مماثلا »[2] .

ويرى أن فكرة الزمن سواء كان الزمن فكرة تجريدية مستقلة عن الناس ، أم تنبع من إحساسهم به ، فإن بعث أهل الكهف وماتلاه من أحداث لا يصلح

(١) المرجع السابق ص ٦٧ .
(٢) المرجع نفسه ص ٦٨ وأنظر ما يذكره من توضيح لهذه المسألة المرجع نفسه ص ٦٨ ، ٦٩ .

للتعبير عن تلك الفكرة [١] : « فالحادثة الخارقة لا يمكن أن تمثل ما يحدث فى الحياة أو يصور إحساس الناس الذين تجرى أمور دنياهم على السنن المألوف . وفهمنا للصراع الذى ينشأ عن الحادثة الخارقة يظل فى الغالب محصوراً فى نطاق حوادثها وأشخاصها لا يتعداه إلى حياتنا نحن وما نصادفه فيها من مشكلات اجتماعية وأزمات نفسية لا تعتمد فى حلها على المعجزة . ولهذا لا يستطيع القارىء أن يدرك من أحداث الرواية صراعاً إنسانياً مطلقاً بين الزمن والقلب . بل يدرك صراعاً بين الزمن وقلوب الفتية الثلاثة فى حدود ظروفهم الشاذة . وبعثهم المعجز . أو بينه وبين قلب بريسكا فى حياتها المليئة بالخوارق والمصادفات العجيبة »[٢] .

كما يأخذ على الحكيم أنه جعل الصراع بين القلب والزمن فى نفس بريسكا أشد قوة منه فى نفوس أهل الكهف الذين بعثوا إلى الحياة . وكان الأولى أن يكون العكس هو الصحيح . فالمشكلة مشكلتهم . وكان ينبغى أن يأتى إحساسهم بها أشد وأقوى[٣] : « حقاً إن المؤلف قد صور شيئاً مما يمكن أن يحدث لهؤلاء الفتية لو أنهم أرادوا البقاء فى المدينة . ولكنه تصوير جاء بطريقة التخيل المحض على لسان « يمليخا » فى الوقت الذى كان طبيعياً فيه أن يشعر الفتية شعوراً قوياً بشذوذ موقفهم . ويشعر الناس أيضاً بغرابة أمرهم »[٤] .

ويرى أن الحكيم قد ضخم إحساس الراعى يمليخا بالصراع بين القلب والزمن . فيقول : « ولا شك أن يمليخا قد أحس بكل هذا إحساساً صادقاً ، ولكن لا شك أيضاً أن المؤلف قد ضخم أثر هذا الإحساس فى نفس الراعى الساذج تضخيماً كبيراً ، حين رده إلى الكهف ليموت دون أن يعانى تلك التجربة النفسية معاناة عملية تحقق ما تخيله »[٥] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٧٠.
(٢) المرجع نفسه ص ٧٠ ، ٧١ وانظر تكملة لشرح هذه الفكرة المرجع نفسه ص ٧١ .
(٣) المرجع نفسه ص ٧٠ - ٧٢ وانظر المزيد ص ٧٢ ، ٧٣ .
(٤) « « ص ٦٨ ، ٦٩ وانظر مزيدا من التفصيل ص ٦٩ .
(٥) « « ص ٦٩ ، ٧٠.

ويأخذ على الحكيم كذلك ما تعبر عنه المسرحية من روح الهزيمة التى تسيطر على الواقع المصرى . فى رأى الكاتب . الذى تمثله المسرحية وإن كان واقع حياة الشعب المصرى يكذب ذلك [1] ويرفض رأياً لمحمود أمين العالم عن روح الهزيمة لدى الشعب المصرى فيقول : « وهو يرى — أى العالم — أن المسرحية بأحداثها وفكرتها تصور روح الهزيمة فى المجتمع المصرى. فالفتية حين يبعثون إلى الحياة لا يهمهم منها إلا ما يتصل بأشخاصهم . يمليخا مشغول بأمر قطيعه وكلبه . ومرنوش لا يسأل إلا عن زوجته وولده . ومشيلينا غارق فى قصة حبه مع بريسكا الجديدة . وهم بعد ذلك يفرون من الحياة ليموتوا فى الكهف من جديد »[2] .

ويرجع ذلك إلى سيطرة الفكرة على المؤلف الذى لا يحاول ربطها بالواقع أو المجتمع . يقول الدكتور عبد القادر القط عن المسرحية وجناية الفكرة عليها : « ولكن هذه القصة ليست شيئاً فريداً عند المؤلف بل هى واحدة من مسرحيات كثيرة يتضح فيها قصد المؤلف إلى استخدام المعجزات والأساطير وسيلة إلى إبراز فكرة ذهنية خاصة . وقد رأينا فى دراستنا لها كيف أخضع المؤلف الأحداث والشخصيات والحوار لفكرة فلسفية وحدة . والواقع أن المؤلف فى تلك المسرحيات الذهنية يعيش فى برجه العاجى بعيداً كل البعد عن الحياة والمجتمع فى أحداثهما التى تفرض على الأديب اتخاذ موقف معين »[3] .

وتخضع مسرحيتا بجماليون . وشهرزاد لما خضعت له أهل الكهف من أسلوب فنى[4] . فهما تخضعان للفكرة . ولا تشاطران فى مشاكل المجتمع . فبجماليون نحات عبقرى استطاع أن ينحت تمثالا فنياً رائعاً . ولشدة إعجابه به يتمنى لو رآه كائناً حياً من لحم ودم . ويتقرب للآلهة لتحقق له تلك الأمنية ، وتستجيب له الآلهة ، ولكنه لا يقنع بذلك ، ولا يرضى به . وإنما

(١ ، ٢) المرجع نفسه ص ٧٣ .

(٣) المرجع نفسه ص ٧٣ ، ٧٤ وانظر هذه الفكرة بالتفصيل المرجع نفسه ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٤) المرجع نفسه ص ٧٧ - ٨٥ ، ٨٧ - ٩٣ .

يريد للمرأة « جالاتيا » التي تحول إليها تمثاله ، ن تعود تمثالا من حجر كما كانت . وعندما تستجيب الآلهة له . لا يستطيع احتمال ما حدث . ولا يتمكن من الخلاص من حب تلك المرأة . فيحطم التمثال ، ويصاب بالقلق والضنى ثم الموت . ولكنه — وهو يسلم الروح — لا ييأس من بلوغ الكمال فى تمثال آخر على يد فنان جديد يأتى بعده .

والناظر إلى المسرحية لا يحس بأن بجماليون صاحب مأساة حقيقية من شأنها أن تهز القارىء وتؤثر فيه ، وتقنعه بها ، بل هى مأساة خفيفة الوقع على وجدانه ومشاعره ، وتتطلب منه أن يتقبلها على أنها مأساة دامية ينفطر لها قلبه ، وأن ينظر فى بعدها الثانى الرمزى الذى يمثل الصراع بين الإنسان وبين الآلهة أو بين الإنسان وملكاته . وهو صراع مرتب ترتيباً محسوباً وبدقة شديدة . وفى إطار هذه النظرة عليه أن يمجد العمل : كما يوضح ذلك موقف جالاتيا :

بجماليون :

معانى التقدير لمحتها فى عينيك هذا الصباح ، وأنت تنظرين إلى أولئك الحطابين فى الغابة ، والعرق يتصبب من جباههم !

جالاتيا :

كل كد جرير بالتقدير . . »[1]

ويعلى من قدر الفهم أو الذكاء الذى هو سر عذاب الإنسان ، فالفهم مشكلة الإنسان :

بجماليون :

إننا دائماً نسىء فهم أنفسنا . . خير الأمور — فيما أرى — ألا نطلب هذا الفهم أو نحاوله إذا أردنا لأنفسنا السلام [2] .

ويقابل كثيراً بين الآلهة وبين الإنسان ليبرز المفارقة بين خلق الإنسان

---

(١) بجماليون ، المطبعة النموذجية القاهرة ص ١١٧ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٢ .

وخلق الآلهة ، وهى مقابلة تشير إلى انتصار الإنسان فى حدود الهامش الذى تسمح له الآلهة بالانتصار فيه . وهو الخلق الفنى . وهو نصر لا يكون مطلقاً ، وتبرز من ثم قضية الإنسان والإله . وإن كان ذلك بتحفظ شديد . لتأكيد قدرة الإنسان وضعفه فى الوقت نفسه . حقاً ينتهى الفنان بتحطيم تمثاله ، وهو دليل عبقريته وتحديه . للآلهة . ولكنه يشير فى الوقت ذاته إلى أن ذلك التحطيم غايته الكمال فى الخلق والإبداع . وعدم التوقف عند حد .

ولنا أن نتساءل لماذا لاتبدو ثورة الحكيم المتمثلة فى بجماليون ثورة قوية على الآلهة ؟ ولكنها تتوقف عند حدود لايتعداها ، يجيب هو نفسه عن ذلك فيقول : « فالإنسان عندى ليس إله هذا العالم . وهو ليس وحده فى الوجود وليس حراً . ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الإلهية . هذه الإرادة التى تتجلى للإنسان فى صور غير منظورة من عوائق وقيود على الإنسان أن يكافح لاجتيازها والتغلب عليها . . إن قضية العصر اليوم ، وهى التى تقوم على حرية الإنسان سواء باعتباره فرداً أو باعتباره جماعة ، إنما تتحد وتتلاقى فى أمر واحد ، وهو إنكار الله . . وإنكار القوى غير المنظورة التى تؤثر فى مصير الإنسان . وهذا ما لم أسلم به عقلا وإيماناً »[1].

ويقول أيضاً : « فقول بعض النقاد الأوربيين إن مسرحياتى تسيطر عليها فكرة عجز الإنسان أمام مصيره صحيح إلى حد ما . وأصح من ذلك مالاحظه البعض من أن مصير الإنسان عندى مرتبط دائماً بجهاده أمام القوى غير المنظورة ، فهو بشعوره الداخلى — أنه ليس وحده فى الكون ، وأنه ليس حراً — أدرك أنه سجين تلك القوة الخفية التى تسمى الزمن . وأن مصيره مرتبط بالزمن ارتباطاً وثيقاً ، وأنه ليس حراً ، فى التخلص من زمنه ، وليس فى مقدوره أن يعيش طليقاً من كل جو ومن كل زمن . هذا محور مسرحية (أهل الكهف) . . كما أن مصير الإنسان مرتبط بأرضه تمام الارتباط . فالقوى الخفية الأخرى التى تسمى المكان — المكان المادى أو المعنوى — لها قبضتها القوية على كيان الإنسان ! وهذا محور مسرحية

---

(١) ماذا قالوا عن توفيق الحكيم ص ٥٦ ، ٥٧ .

(شهر زاد) . لقد أراد الإنسان فى هذه القصة أن يتخلص من الأرض ليبلغ السماء ، فظل معلقاً بين الأرض والسماء . ولكن مصير الإنسان مهدد أشد تهديد بقوة أشد خطراً من تلك القوى ، هذه القوة الخطرة ، هى التى تتفجر من صميم قدرته ، كما تتفجر النواة فى الذرة . إن حكمة الإنسان — خصوصاً فى عصورنا الحديثة — ليست هى التى توجه مصيره ، بل الذى يوجه مصيره هو قدرته — ذلك العفريت المنطلق من قمقم الحكمة ، هو العلة المباشرة لأزمة الإنسانية فى العصر الحاضر . هذا هو محور مسرحية (سليمان الحكيم) »[1] .

وهكذا يتضح أن صراع الإنسان أياً كان شكله ، وثورته أياً كان مداها محكومة بحدود ، وموضوعة داخل إطار لا تتعداه .

ومسرحية « أوديب » المـ... » من « أوديب » كسفوكليس أراد لها توفيق الحكيم أن تجمع بين العنصر الذهنى ، والصلاحية للتمثيل فى الوقت نفسه ، ولكنها لا تنجح فى أن تصبح عملا مسرحياً ناجحاً ، فى رأى الدكتور عبد القادر القط ، لأن المؤلف ، قد استخدم المسرحية استخداماً يبعد بها عن الأصل اليونانى من حيث الغاية فجعل الصراع فيها بين أوديب وبين الحقيقة ، أو بعبارة أدق جعل أوديب باحثاً عن الحقيقة . لا ملكاً نبيلا يصارع القدر . ولا ينكر الدكتور عبد القادر القط مشروعية استخدام الأسطورة ، ولكن ينكر على الكاتب عجزه عن استخدامها استخداماً دراميا صحيحاً . لأن الحكيم يفرضه واقعاً جديداً أو مغزى جديداً على الأسطورة اليونانية لم يتمكن من تحقيق غايته يقول الناقد : « وقد كان من نتيجة اتخاذ المؤلف شخصية أوديب رمزاً للبحث عن الحقيقة — إلى جانب رغبته فى تعريف القارىء العربى بجو المسرحية الإغريقية — أن تمزق هذا التوتر النفسى الذى نجده فى مسرحية سوفوكليس حين تتوالى الشواهد واحداً بعد الآخر بعضها يلقى الشك فى نفس أوديب وبعضها يلقى الأمل ، وهو فى

(١) المرجع نفسه ص ٥٧ .

أثناء ذلك كله يبدو فى صورة إنسانية صادقة ، تنتابه مشاعر الخوف ، واليأس ، والاطمئنان ، والرجاء ، على حين يبدو فى رواية « توفيق » فى صورة المحقق الذى يريد الكشف عن الحقيقة فى ثبات وإصرار . كأن هذه الحقيقة لا تعنيه ولا تهدد سعادته وحياته خطر عظيم . فإذا كانت الشخصية التى تقع لها أحداث المسرحية لا تنفعل بها انفعالا قوياً يناسب ما لها من شأن ، فما بالك بمشاهد المسرحية . . »[1] .

ويعلن دهشته من محاولة أوديب أن يظل زوجاً لأمه حتى بعد أن عرف أنها أمه : « على أن أوضح مظهر للذهنية فى هذه المسرحية ما دفع المؤلف « أوديب » إليه من محاولته أن يمضى فى الحياة مع أمه على أنها زوجته ، غير عابىء بتلك الحقيقة الفظيعة التى تكشفت له . والمؤلف — كما بينا فى مقدمة هذا البحث — يفهم الأمومة على أنها حقيقة ذهنية مجردة ، ويقيم بينها وبين الواقع صراعاً مادياً ينتهى بانتصارها »[2] .

ولا شك أن ارتباط « مرنوش » فى « أهل الكهف » بأسرته ارتباط طبيعى ؛ فهو يبحث عن زوجته وولده ، كما يبحث من هم فى مثل ظروفه ، أما تشبث أوديب بأمه وإصراره على أن تظل زوجة له فأمر غير منطقى ولا مقبول ، وإذ كانت أمه تقتل نفسها لبشاعة الحقيقة التى اكتشفتها وهى أنها زوجة لابنها ، فإن موقف أوديب يكون شاذاً وغير منطقى . وتنفر منه طبيعة المتلقى نفوراً شديداً . وقد بين الناقد أن سبب هذا الموقف الغريب يرجع إلى أن فكرة الأمومة كغيرها من أفكار المسرحية الأخرى فكرة تجريدية تقوم بمعزل عن الشخصيات ولا تتصل بمشاعرها الطبيعية أو الحقيقية[3] . ولكننا نجد الدكتور عز الدين إسماعيل يدافع عن هذا « المقتل » فى مسرحية الحكيم بقوله : « . . وقد كانت وسيلة الحكيم فى ذلك أن أبرز فى شخصية أوديب الجانب الأسرى ، وجعل من حبه لأسرته مبررا لارتباطه بذلك

---

(١) المرجع نفسه ص ١٠٦ .

(٢) « « ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٣) أنظر عبد القادر القط فى الأدب المصرى المعاصر ص ٥٢ ، ٥٣ .

الواقع حتى بعد أن كشفت الحقيقة عن زيفه . وهو قبل أن تتكشف الحقيقة كان يحس فى نفسه إحساساً مبهماً بكارثة على وشك الوقوع ، ولكن جوكاستا تفسر هذا بأن الوهم الذى يتراءى له ليس إلا نتيجة لحبه لأسرته . وإشفاقه من أن يصيبها مكروه . وتمضى المسرحية إلى غايتها ، وتتكشف الحقيقة فترتاع لها جوكاستا . وتقرر أنها لا بد أن تموت لأنها لا تحتمل أن يكون ابنها زوجها . وهنا يحس أوديب بأن أسرته على وشك أن تهدم ، وأن حياته نتيجة لذلك سوف تتحطم . فإذا به مضطر لأن يتشبث بأسرته حتى لا يفقد حياته . ولا بأس فى أن يبذل فى سبيل ذلك كل ما أوتى من مقدرة »[1] .

ولا شك أن الموقف الطبيعى . أو رد الفعل المتوقع كان لا بد أن يختلف عن موقف أوديب فى المسرحية ، وهو رفض تلك الحياة الأسرية المدنسة وغير المشروعة ، بدلا من التشبث بها حفاظاً على وجود الأسرة .

أما مسألة الانهزامية التى تعبر عنها مسرحية أهل الكهف . فيرفضها الدكتور عز الدين إسماعيل ، وهو مأخذ يشير إلى صحته أكثر من باحث « فنى رواية أهل الكهف استخدم أسطورة « الشبان السبعة » الذين رقدوا فى الكهف ٣٠٠ سنة ، وعندما استيقظوا لم يجدوا للحياة معنى . لأن كل ما كان يربطهم بها ، من أحياء وأصدقاء ، كانوا قد ماتوا منذ زمن طويل ، فما كان منهم إلا أن عادوا إلى الكهف ، وإلى اليوم لم يغفر النقاد التقدميون للمؤلف إنهاءه لروايته على هذا النحو . لأن العام الذى كتبت فيه هو عام ١٩٣٣ ، حينما كان على رأس الحكومة المصرية الحاكم الرجعى البغيض صدقى باشا . لقد رأى أبطال « أهل الكهف » دستوراً ينتهك ، وسجوناً تزدحم بنازليها ، واقتصاد البلاد يدمر ، والفقر ينتشر ، ومع ذلك فقد عادوا إلى كهفهم ، مقدرين أنه لا جدوى من محاولة تغيير الوضع القائم »[2] .
ويقول الناقد الفرنسى جورج ألبير آستر فى مقاله عن مسرح توفيق الحكيم الفلسفى فى الموضوع نفسه : « وجملة القول : إن أهل الكهف تقرب

(١) د . عزالدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ص ١١٤، ١١٥ .
(٢) السلطان الحائر ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٧٢ ص ٢٠٩ .

بمعطياتها من موضوع أكبر من موضوعات الفكر الإسلامى . وتتصل بهذه اللعبة الشعبية . ونقصد بها الأراجوز التركى ، التى هى لعبة الظل مع الحياة — إنها تحطم آمالا شاعرية كثيرة وإن القارىء يحكم فى نهاية المأساة بضآلة الفرصة التى بقيت لهؤلاء الفتية الذين أغلقوا باب الكهف عليهم فماتوا ، وهم يواجهون هذا السؤال القاسى : هل يتيح لهم القدر أن يبعثوا من جديد ، وأن يعيشوا فى ظل الديمومة الأسطورية التى خبروها من قبل ؟! »[1].

والواقع أن العودة إلى الكهف بتلك الصورة التى عادها أهل الكهف دفعت بعض النقاد إلى اتهام المسرحية بالتشاؤم . وسوف نعود إلى ذلك الموضوع مرة أخرى . ولكننا نتساءل الآن لماذا احتلت أهل الكهف تلك المكانة بين غيرها من المسرحيات فى عام ١٩٣٣ الذى صدرت فيه ؟ .

كانت مسرحية « أهل الكهف » هى العمل المسرحى الذى وطد أقدام توفيق الحكيم ككاتب مسرحى ، وأكسبه شهرة ومكانة واسعة . وذلك لأنها ظهرت فى وقت كان المسرح المصرى يعانى أزمة فى التأليف والإخراج والتمثيل . فلما ظهرت كانت حدثاً أدبياً كبيراً تبارى نقاد الصحف فى الإشادة به ، وبيان مزاياه . وقد انقسم هذا النقد إلى نقد انطباعى لا تربطه بالنقد الحقيقى صلة كبيرة ، ونقد ناضج ينظر إلى جوانب العمل المسرحى نظرة كلية . ونقد آخر يحاول ربط موضوع المسرحية بالتاريخ من جهة ، وبيان مخالفة المسرحية لذلك ، ومدى التوفيق أو الإخفاق الذى حققته .

ولما كان المؤلف قد أعد المسرحية للقراءة لا للتمثيل ، فإنه لم يحضر حفل عرضها الأول خوفاً من الإخفاق كما يقال ، أو انتظاراً لنتيجة ذلك العرض . وقد قام نقاد بنقدها بالاعتماد على قول المؤلف ، أو ربما من خلال رؤية فنية باعتبار المسرحية غير صالحة للتمثيل على المسرح . وكان زكى طليمات مخرج المسرحية ، وأحد شخصياتها التى قامت بأدائها على المسرح — ربما من واقع إحساسه بأن المسرحية أعلى من مستوى الجمهور ، أو محتاجة إلى شىء من الإضافة تبرز موضوعها — بعمل مقدمة تمهيدية تجرى وقائعها

---

(١) المصدر نفسه ص ١٩٦ .

خلف ستارة وتمثل تمثيلا صامتاً لتصوير ما نزل بالمسيحيين الفارين إلى الكهف من عذاب انتهى بانتصارهم ، كما استخدم الموسيقى التصويرية وقراءة القرآن ، حيث قرئت سورة الكهف قبل الدخول إلى نص المسرحية ، واعتبر نقاد ذلك الوقت هذا عملا طيباً هيأ المشاهد وأعده للدخول إلى موضوع المسرحية دون مفاجأة . وإن كان — من الحق القول — إن بعض أولئك النقاد لم تعجبه بعض تفاصيل من ذلك المشهد .

وقد أعلن الدكتور طه حسين إعجابه بالمسرحية ، وإن جاء نقده لها عاماً غير مفصل أقرب إلى المجاملة منه إلى النقد الأدبي . يقول : « أما قصة أهل الكهف » فحادث ذو خطر ، لا أقول في الأدب العصري وحده ، بل أقول في الأدب العربي كله . وأقول هذا في غير تحفظ ولا احتياط . وأقول هذا مغتبطاً به مبتهجاً له . وأي محب للأدب لا يغتبط ولا يبتهج حين يستطيع أن يقول وهو واثق بما يقول إن فناً جديداً قد نشأ فيه وأضيف إليه . وإن باباً جديدا قد فتح للكتاب وأصبحوا قادرين على أن يلجوه ، وينتهو منه إلى آماد بعيدة ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن »[١] .
لكن هذا الثناء لا يمنعه من أن يأخذ عليه الخطأ اللغوى والنحوى[٢] أما المأخذ الثانى فهو غلبة الفلسفة والشعر على الكاتب ، فأطال حيث كان ينبغى أن يوجز ، وتعمق حيث كان ينبغى أن يشير أو يبين . ومن هذا المنطلق يرى أن المسرحية خليقة أن تقرأ لا أن تمثل[٣] .

ويعود طه حسين إلى إنكار ما قرره سلفاً عن أهل الكهف من صلاحيتها للتمثيل ، فأخذ يصرح بأنها هى « مسرحية شهر زاد » التى لم يكتب عنها تصلحان للقراءة لا للتمثيل ، وذلك القول يمثل رد فعل لخلافه مع توفيق الحكيم فى الرأى فيقول : « وكذلك لا نستطيع أن نبلغ هذه المنزلة من التفكير

---

(١) د. وسمي عوض . ماذا قالوا عن أهل الكهف . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ص ١٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٣ ، ١٤ .
(٣) « « ص ١٤ .

دون أن نذكر هاتين القصتين الرائعتين اللتين وضعهما توفيق الحكيم . وأخرجهما للناس في هذه الأشهر الأخيرة وهما « أهل الكهف » و « شهر زاد ». وقد بينت رأيي ، في الأولى ، ولعلي أبين رأيي في الثانية قريباً . وهما على كل حال من أجمل ما أخرج للناس في هذا العصر الأدبي الحديث . ولكنهما قصتان تقرآن فتحدثان في نفس القارىء فنوناً من اللذة والرضى - على أن يكون القارىء مثقفاً واسع الثقافة مستنبراً عظيم الحظ من المحصول الأدبي والفني . فإذا قدمتا في الملعب وعرضتا على النظارة . فلست أدرى كيف يكون حالهما ، وإلى أي مصير تنتهيان ، ومصدر هذا ارتفاعهما عن جمهور النظارة من جهة وتجاوزهما أو تجاوز إحداهما على الأقل — أهل الكهف — لبعض الحدود الفنية الدقيقة في التمثيل . وإذن فلم توجد القصة التمثيلية التي إذا قدمت إلى الملاعب وعرضت على النظارة أرضت حاجة الأدب والملعب وحققت وجود التمثيل الذي حال بين الأدب العربي الحديث وبين الظفر بفن التمثيل »[1] .

ومهما كانت طبيعة الخصومة بين طه حسين وتوفيق الحكيم الذي رفض أن يعامله طه حسين معاملة التلميذ . أو الكاتب الذي يحتاج إلى تشجيع وذلك في خطابه إلى طه حسين والذي جاء فيه : « . . لست أسمح لأحد أن يخاطبني بلسان التشجيع فما أنا في حاجة إلى ذلك ، فإني منذ أمد بعيد أعرف ما أصنع . ولقد أنفقت الأعوام أراجع وأكتب قبل أن أنشر وأذيع ، كما أني لست في حاجة إلى أن يملي على ناقد قراءة بعينها . فإني منذ زمن طويل أعرف ماذا أقرأ . وما إخالك تجهل أني قرأت في الفلسفة القديمة والحديثة وحدها مالا يقل عما قرأت أنت . وما أحسبك كذلك تجهل أني أعرف الناس بما عندي من نقص ، وأعلم الناس بما احتاج إليه من أدوات . فأرجو منك أن تصحح موقفي أمام الناس ، ولاتضطرني إلى أن أتولى ذلك بنفسي . . »[2] فإنه ينبغي لنا أن نلاحظ أن المسرحية — حتى من وجهة نظر طه حسين — لاعيب فيها غير عمق فكرتها بما لا يتلاءم مع مستوى النظارة ،

---

(١) المرجع نفسه ص ٣١ ، ٣٢ .
(٢) المرجع نفسه ص ٤٢ .

ومخالفتها لبعض الحدود الفنية الدقيقة للتمثيل ، ما هى تلك الحدود الفنية الدقيقة لا يذكرها طه حسين اللهم إلا إذا كان يقصد بذلك غلبة الفلسفة والشعر على الكاتب وإطالته فى بعض المواقف ، وهى هنات لا أظن أنها تسقط المسرحية . على أن توفيق الحكيم نفسه يعلن صراحة أنه ألف المسرحية لتقرأ لا لتمثل [1] .

ويكتب إبراهيم عبد القادر المازنى مقالا عن أهـل الكهف فى صحيفة « البلاغ » وينتهى بعد عرض موضوع المسرحية إلى قوله : « وأشهد أنه أحسن التصوير وأجاد رسم الخطوط الدالة ، والرواية حسنة الانسجام جيدة الخيل . وقارئها يشعر أن وراءها عقلا مفكراً واسع الإطلاع ، ولو عنى بتنقيحها من الأغلاط اللغوية وتهذيب بعض عباراتها لتم له التوفيق . على أنى لا أرى هذا يعيبها أو يمنع إكبار كاتبها والشهادة له بالفضل . . . وبمزايا الجد والغوص . »[2] . ويوجه المازنى نقداً ذكياً لمسرحية أهل الكهف إذ يرى أن انتحار بريسكا فى أثر ميشلينا غير مقنع ، بل إن حبها له غير مقنع كذلك ، ويعلن أن الصدمات التى تلقاها أهل الكهف فى مواجهة الواقع غير كافية ، ولعله يعنى أن تفاعلهم مع الواقع لم يكن كافياً [3] .

أما الناقد محمد على حماد فيبلغ إعجابه بالمسرحية أقصاه ، ويكتب مقالين عنها يعرض لموضوعها وشخصياتها مبيناً مدى التوفيق الذى حققه المؤلف فيها [4] ويعرض فيها رأياً مخالفاً لرأى مؤلفها ورأى طه حسين بشأن عدم صلاحيتها للتمثيل . فيقول : « إن القصة من هذه الناحية تصلح تمام الصلاحية (أى للتمثيل على المسرح)[5]، فقد توفرت لها جميع عناصر الدراما وفيها هذا الحوار الذى هو معجزة الأديب المؤلف لا فى « أهل

---

(١) أنظر المرجع نفسه ص ٧٣ ، ٧٤ .
(٢) « « « ص ٧٨.
(٣) المرجع نفسه ص ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٧.
(٤) « « .
(٥) الإضافة بين القوسين من عندنا .

الكهف» وحدها بل في كل ما قرأت له من مؤلفات . وأنت لا تستطيع أن تغفل الإشارة إلى مهارة المؤلف في إدارة حواره ، مهارة نادرة ، لم يسم إليها مؤلف مسرحي قبله ، ولا نجدها فيما نقرأ من مؤلفي الغرب أنفسهم»[١].
ولكنه بذكاء يشير إلى أن إخراجها هو المشكلة حقاً التي يتمنى لو تهيأ لها من يحلها من المخرجين الأكفاء فيقول : «على أن إخراج الرواية هو العقدة التي يلزم لها استعداد خاص وكفاءة ممتازة ، ولو هيئت لها ظروف طيبة وتولى إخراجها فنان قدير لجاءت آية فريدة في نوعها . وسواء أتاحت لها الظروف الفرصة المناسبة أو لم تتح فلا شك أنها حدث جديد في الأدب العربي كله ، وفي الأدب المسرحي بنوع خاص . ولا شك أن ظهور (أهل الكهف) يؤرخ عهداً جديداً في الأدب والمسرح في مصر . .»[٢] .

ويأخذ عبد الرحمن صدقي على المسرحية تغلغل التشاؤم فيها [٣] ، ولكنه لا يسقطها من أجله فيقول : «المؤلف خبير بالقصة المسرحية ، وما يدخل في هذه الصناعة من التفنن والاحتيال . فلم يغفل عن شيء فيه تقوية العمل والحركة في روايته . . . الخ» [٤] وممن هاجم المسرحية لما تتسم به من سلبية وتشاؤم سلامة موسى ، وذلك لميوله الاشتراكية فيقول : «في الأدب متشائمون ومتفائلون أيضاً ، أي محافظون واشتراكيون . الأدب المحافظ ، الأدب المتشائم هو أدب الجمود والتقاليد وكراهية التغير ، وكراهية المرأة ، والخوف من المستقبل ، وهو الأدب الذي يجد المبررات للاستعمار والتفاوت بين الطبقات . والأدب الاشتراكي هو أدب التغير والتطور والإيمان بالمستقبل ، ومكافحة الفقر والجهل والمرض ومكافحة الاستعمار والاستبداد هو أدب الشعب الذي يكتب بلغة الشعب»[٥] .

---

(١) المرجع السابق ص ٨٨ ، ٨٩ .
(٢) المرجع نفسه ص٨٩ .
(٣) « « ص ١٢٢ .
(٤) « « ص ١٢٥ وانظر ص ١٢٦ لمزيد من التفصيل .
(٥) « « ص ١٣٠ وانظر حديثه عن ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ١٣٠ ، ١٣١ .

ويصف المسرحية بالتشاؤم كذلك الأستاذان محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس فى كتابهما فى الثقافة المصرية .

أما الدكتور عز الدين إسماعيل ، فإنه يرى أن المسرحية لا يمكن أن تمثل أفكاراً مجردة ، بل لا بد أن تكون الأفكار فى النهاية وليدة عمل مسرحى تخضع لقواعد الدراما ومقوماتها ، ويرى أن المسرحية تصلح للقراءة ، كما تصلح للتمثيل – وفى رأينا – أن كون المسرحية يمكن أن تقرأ ويستمتع بها دون تمثيل وتظهر جودتها كنص دون أن تمثل ، لا يعنى أن المسرحية تؤلف لتقرأ وأن تمثيلها يعد شيئاً ثانوياً أو لا أهمية له ، ولا يستنتج منه أن المسرحية عمل يقرأ كالرواية أو القصة القصيرة أو الملحمة ، بل إن المسرحية هى أساساً عمل تمثيلى لا تظهر مزاياه الحقيقية حتى يمثل [1] .

ولكنه يعود فيؤكد أن العمل المسرحى ليس هدفه نقل الأفكار وإنما هدفه التعبير عن الشخصية ، أو الكشف عنها ، فيقول « وهنا ينبغى أن نؤكد أن المسرح الفكرى ، أو مسرحية الأفكار drama of ideas ليست – بناء على ما تقدم – هى ذلك النوع من المسرحيات التى يحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار . وإنما هى تلك المسرحية التى تتراءى فيها الفكرة شيئاً فشيئاً من خلال ما يدور فيها من صراع ، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع . فليست الفكرة هى الهدف الأصلى من المسرحية ، وإنما هى تحصل بالضرورة من خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات ، ومن الصحيح أن هذا النوع من المسرحيات يتوجه به مؤلفوه أولا إلى العقول ، غير أن هذا لا ينبغى أن يطمس حقيقة العمل الفنى الأصيل ، وهى أنه يوحى بالفكرة ، وليس وسيلة لنقل الفكرة »[2] .

ويقول : « كل هذا يؤكد لنا أن الفكرة فى المسرحية الفكرية لا تقوم مستقلة ، وليس الشخوص مجرد أدوات لحملها أو نقلها ، وإنما تتمثل

---

(١) أنظر عز الدين اسماعيل – قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، دار الفكر العربى ، ١٩٨٠ ص ٣٣ – ٣٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٩ ، ٤٠ .

الفكرة فى هذه الشخوص ذاتها وهى تعمل وتتحرك وتتصارع وتتطور نحو غايتها . وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن المسرحيات الفلسفية . وقد أطلق « بنتلى » على مسرحية « الأبواب المغلقة » لسارتر أنها مسرحية فلسفية . . »[1] .

وليس يخفى أن الدكتور عبد القادر القط لا اعتراض له على استخدام الأسطورة ، ولكن وجه الاعتراض يقوم على إخضاع الشخصيات للفكرة إخضاعاً تعسفياً ، بمعنى أن ينسى المؤلف الطبيعة البشرية للشخصيات فى الموقف ، ويفرض على الشخصية سلوكاً خارجياً نابعاً من فكرته مما يحول بينها وبين الإقناع كما فعل بشخصية بريسكا التى تنفر من « مشيلينا » لأنه خطيب جدتها ، وحبيبها ، وأنه — لما يربطها بها من شبه قوى — يحسبها هى الجدة نفسها ، ويتعامل معها على هذا الأساس ، مما يجعلها تخلع سلسلة ذهبية كانت قد ورثتها عن الجدة وتسلمها إليه وتنبهه إلى حقيقة أنه يفصلها عنه ثلاثمائة عام ، بل وتطلب إليه ألا يلمسها ، ومع ذلك تدفن نفسها معه حية فى الكهف ، وهو أمر غير مقنع كان يحتاج إلى تمهيد كاف يبرر مثل هذا السلوك الذى لا يقدم عليه الإنسان إلا بعد تحول عظيم فى نفسه نتيجة تطور كاف . يقول مصوراً ذلك : « فبريسكا تسخر من « مشيلينا » فى مبدأ الأمر كما رأينا ، وتستبشع أن تمسها يد عمرها ثلاثمائة عام ، ولكنا لانلبث أن نراها فى آخر الرواية ، وقد تحولت تحولا خطيراً ، وأحبت ميشيلينا حباً دفعها إلى أن تدفن نفسها حية معه . ولا شك أن للشخصية المسرحية من خلق المؤلف يستطيع أن ينسب إليها ما يشاء من سلوك وعواطف وأفكار . ولكن المؤلف — مع ذلك — ملزم أن يبرر هذا السلوك وتلك العواطف ، والأفكار بما يخلقه من مواقف وأزمات تدفع بالشخصية شيئاً فشيئاً إلى صورتها الجديدة . فحرية الشخصية المسرحية لا تجيء من حرية مبدعها نفسه بل تنبعث من استجابتها لمواقف ومشكلات تواجهها ، فتضطرها

(١) المرجع نفسه ص ٩٧ .

إلى أن تعدل من سلوكها ، واقتناعاتها المذهبية والوجدانية أو حرية الفنان في تلك الحالة تتمثل في ما يختاره لتلك الشخصية من أحداث تدفع بها إلى الطريق الذى يريد أن يرسمه لها . لذلك كنا ننتظر من المؤلف أن يعرض لنا بواعث التطور النفسى الذى مرت به بريسكا ومراحله حتى انتهت إلى قرارها الخطير . ولكنه لم يفعل من ذلك شيئاً ، بل اكتفى بما أجابت به بريسكا تساؤل معلمها من عبارات شعرية غامضة عن الدخان الأبيض ، والفراشة التى تحلق فوق الأزهار »[1] .

وقد تنبه الأستاذ ابراهيم عبد القادر المازنى سنة ١٩٣٥ إلى أن سلوك بريسكا غير مقنع ، وأنه يمثل تحولا فجائياً يحتاج إلى تمهيد فقال : « وعلى ذكر بريسكا » الجديدة التى استيقظ مشيلينا فوجدها فى قصر الملك . فاختلط عليه وتوهمها صاحبته القديمة ، أقول إن انتحارها فى الفصل الأخير من الرواية لا تقنع القارىء بواعثه ؛ ذلك أن مشيلينا حسبها سميتها التى عرفها وأحبها وبادلته حباً بحب وعاهدته على الوفاء والولاء . وهو فى الرواية يخاطبها ويناجيها ويذكرها بعهدها ، وهى لاتفهم — ولها العذر — ولا تفطن إلى الحقيقة إلا فى آخر الحديث أو الحوار فتنكر كثيراً من غزله وغضبه ولومه . . . . ثم إذا بنا نقرأ فجأة أنها تحبه ومن أجل هذا اقترحت على أبيها الملك أن يبنى معبداً على الكهف بعد أن يسده على أهله الموتى ، وتتسلل هى إلى الكهف خفية ليسد عليها مع حبيبها ! واللمحة أحياناً تكفى ، ولكنها هنا دون الكفاية ، ومن حق القارىء أن ينتظر أن تكون البواعث مقنعة »[2] .

وتأتى نظرة الدكتور عبد القادر القط أكثر شمولا ، فهو يشير إلى أثر الفكرة على الجوانب الفنية للمسرحية ، وإلى أثر الموضوع الذى يمثل معجزة من المعجزات ، كما يشير إلى عجز الشخصيات عن التفاعل مع الواقع لأن موضوع الزمن يأتى مجرداً لا يتصل اتصالا وثيقاً بحياة أبطال المسرحية .

---

(١) دكتور عبد القادر القط ، فى الأدب المصرى المعاصر ص ٧٢ .

(٢) د. رمسيس عوض . ماذا قالوا عن أهل الكهف ص ١٠١ .

كما يهتم كذلك بقضية المسرح والمجتمع ، فنى مجتمع مازال فى بداية عهده بالتمثيل يجنح المؤلف إلى موضوعات بعيدة عن الواقع يحملها بدلالات ورموز لا تلتحم بالبناء الدرامى للمسرحية ، وتصبح عبثاً عليها . كما قلنا من قبل فإن الناقد لا يحظر استخدام الأسطورة ، ولا أى أسلوب جديد آخر ، وإنما يعتبر الأمر رهن بالتطبيق الصحيح .



المسرح الشعرى المعـــاصر

كان الدكتور عبد القادر القط يدرك أن الشعر العمودى يمثل عقبة فى سبيل نهضة حقيقية للمسرح الشعرى ، لأن ذلك الشعر الموزون المقفى ذا الشطرين المتساويين يفرض على المؤلف الإطالة والحشو ، ويفقده التركيز المطلوب فى المسرحية ، ويجعل الحوار مفتعلا . ويتضح ذلك من قوله :
« وقد قلنا فى مطلع هذا المقال إن شوقى وعزيز أباظة لم يحاولا أن يجدا لمسرحياتهما أسلوباً شعرياً يناسب مقتضيات المسرحية ، بل حافظا على الشكل الشعرى القديم ، ونقلا تقاليد القصيدة إلى هذا الإطار الجديد .
ولا شك أن القافية — مع جمالها وحسن وقعها فى كثير من الأحيان — تقيد حرية المؤلف إلى حد كبير ، وتصيب حواره بالبطء والجمود ، وتقسيم البيت إلى شطرين متساويين ، وإلى عدد خاص من التفعيلات لا ينقص أو يزيد يضطره فى غير موضع أن يلجأ إلى الحشو ليتم به حديثاً بدأته شخصية ما لأن ما بقى من البيت لا يحتمل حديثاً آخر من شخصية أخرى»[1] .

---

(1) فى الأدب العربى المعاصر ، مرجع سبق ذكره ص ١٥٧ ، ١٥٨ ، وانظر أيضا ص ١٤٥ .

وهو بهذا يبين لنا أضرار الحرص على الشطرين المتساويين على لغة الشخصيات منبهاً إلى أن الكاتب المسرحي عليه أن يبتدع وسيلة ما للملاءمة بين الشعر وبين لغة المسرحية أو بعبارة أخرى لغة الشخصية المسرحية .

ينبه الناقد إلى وعى الشاعر المسرحي عزيز أباظة فى مسرحيته غروب الأندلس ، باختيار موضوعات تاريخية ذات صلة بالواقع المعاصر ، ليقينه أن الموضوعات المسرح المعاصرة لا تصلح للشعر ، للمفارقة التى ستقوم بين لغة الشخصية فى الواقع ، ولغتها الشعرية على خشبة المسرح . فيقول : « للمسرحية الشعرية العربية وضع خاص يميزها عن المسرحيات النثرية . ويحدد موضوعاتها مما تفرضه تقاليد الشعر العربى ومقوماته الفنية . فهى لا تستطيع أن تعالج موضوعات عصرية أن تصور شخصيات من المجتمع الذى يعيش فيه المؤلف لما يقوم حينئذ من مفارقة بين حديث تلك الشخصيات فى الحياة العادية ، وبين حوارها على المسرح . وتعظم هذه المفارقة إذا كان المتحدث فى مستوى اجتماعى أو فكرى لا يلائم أجواء الشعر العالية . وتعبيراته الأدبية الخاصة »[1] .

يتحدث الناقد عن الأضرار التى لحقت بمسرحية غروب الأندلس بسبب النزعة الخطابية التى استخدمها المؤلف لتصوير جوانب الفساد الاجتماعى والسياسى اعتقاداً منه أن تلك الجوانب على صورتها تلك تكشف عن مساوىء الحاضر أو الواقع المعاصر الذى يسقط عليه مسرحيته ، غافلا عن ما يقتضيه الكتابة للمسرح من إيجاز ، وبعد عن تلك النزعة الخطابية ، متجاهلا تناقض ذلك الموقف الخطابى مع موقف الشخصية فى المسرحية ، فيقول : « وأول ما يلفت القارىء أن المؤلف يؤثر الحديث الواضح الصريح عن مظاهر الفساد والانحلال فى الدولة العربية على الموقف الموحى والسلوك المعبر . وهو لا يكاد يظفر بموقف ينفذ من خلاله إلى ذلك الحديث حتى يندفع فى ألوان من الخطابة المطنبة التى تنساق ، وراء الصور البلاغية

---

(١) المرجع السابق ص ١٤٥ .

والتعبيرات الأدبية . وإن خالفت طبيعة الموقف والضرورات المسرحية »[١] .

ويبين الناقد الضرر البالغ الذى تلحقه الخطابية بالعمل المسرحى مبيناً أن دافع المؤلف هو تصوير الفساد فى ذلك الماضى التاريخى ليسقطه على ذلك الحاضر . فيقول : « وواضح أن رغبة المؤلف فى رسم صورة بليغة لفساد المسلمين هو الذى دفعه إلى ذلك الخطأ من ناحية والإطناب الذى لا ضرورة له من ناحية أخرى . وقد تروق الخطابة لفريق من المشاهدين أو تبعثهم على التصفيق ، ولا شك أن فى ذلك ما يرضى المؤلف والممثلين معاً ولكن المسرحى الناجح لا يلتفت كثيراً إلى ذلك بل يغلب دواعى الفن الصحيح . لأنه وسيلته النافذة إلى نفوس هؤلاء المشاهدين وإن لم ينفذ إلى أكفهم فى بعض الأحيان . وتصفيق المشاهد من خلال الموقف المسرحى ليس إلا دليلا على أنه لم يتأثر منه إلا بصورته البلاغية المحضة . وأنه لم يستغرق فى تلقى إيحاءاته ومعانيه »[٢] .

ويتناول جانب الصراع فى المسرحية . فيبين أن المؤلف لم ينجح فى تحقيقه بصورة ملائمة . إما لالتزامه بالتاريخ أو لعدم وعيه بأصول فنه ، وعجزه لذلك عن تحقيق صراع ملائم بين القوى المتصارعة فى تلك المسرحية[٣].

ويوضح فضلا عما ذكره بشأن الصراع فى المسرحية ، الضرر الذى لحقها بسبب كثرة ما يورده المؤلف من تفاصيل ذلك الصراع ، فى حين كان يمكنه أن يوجز ، فيشير إلى بعضها ، ويغفل البعض الآخر . إذ يؤدى الحرص على بيان كل جوانب الصراع إلى إقحام شخصيات كثيرة على المسرحية وتشتت المناظر . وغير ذلك من الأضرار الأخرى . فيقول : « ولا شك أن الحقائق التى أوردها المؤلف فى تلك المناظر المختلفة لازمة لتصوير الصراع بين العرب والأسبان . ولكنا نأخذ عليه أنه أخرجها جميعاً

---

(١) المرجع نفسه ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٤٧ ، ١٤٨ وانظر حديثه عن أضرار الخطابية على المسرحية فى المرجع نفسه ص ١٤٨ .

(٣) أنظر المرجع نفسه ص ١٤٨ — ١٥٢.

على المسرح ، وكان ينبغى أن يكتفى بالإشارة إلى كثير منها دون أن يخلق لها مواقف خاصة بها . فإن المسرحية من أشد ألوان الأدب حاجة إلى التركيز الذى لا يصل بالطبع إلى درجة من الضيق والجفاف تباعد بينه وبين واقع الحياة .

وكان من أثر تشتت المناظر وإقحام شخصيات كثيرة على المسرحية أن خفت حدة الصراع ، وضاق المجال أمام الشخصيات الأولى لكى تظهر بالصورة الإيجابية الفعالة التى كان ينتظرها المشاهد حين تتركز الأحداث وتواجه الشخصيات بعضها بعضاً فى نطاق ضيق من الحركة المادية يخلى السبيل للحركة النفسية العنيفة » [1] .

ويشير إلى جانب اللغة فى المسرحية ويطلق عليه الجانب التعبيرى فى المسرحية ، ويكشف عن الأضرار التى لحقته من جراء الخطابية ، التى أدت إلى إغفال ملاءمة الحوار للمستوى الفكرى والنفسى والثقافى للشخصية وبخاصة الشخصيات النسائية التى تتسم لغتها بالجزالة والعنف ، وإيثار الغريب من الألفاظ والصور ، فيقول : « والجانب التعبيرى من المسرحية متأثر إلى حد كبير بتلك النزعة الخطابية التى أشرنا إليها . لذلك يجىء الحوار — فى كثير من الأحيان — غير ممثل لطبيعة الشخصية المتكلمة ووضعها النفسى والاجتماعى وأوضح ما يكون ذلك فى شخصيات المسرحية من النساء اللاتى ينطقهن المؤلف بتعبيرات فيها من « الجزالة » والعنف ، وإيثار الغريب من الألفاظ والصور ما لا يتناسب مع طبيعتهن النسوية ، ولا شك أن ذلك — فضلا عما فيه من مخالفة للواقعية — يرهق الممثلة التى تقوم بمثل هذا الدور ويفرض عليها « رجولة » غير مقبولة . . » [2] .

ويرجع الغريب فى المسرحية إلى ثقافة المؤلفة العربية التى تفرض عليه كثيراً من الغريب الذى يضطر إلى شرحه فى هوامش المسرحية [3] ثم يكشف عن الأسباب التى تجعله يعترض على ذلك الغريب فى المسرحية .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٥٣ .
(٢) » » » ١٥٥
(٣) أنظر المرجع نفسه ص ١٥٦ — ١٥٧ .

فيقول : « ولا شك أن ظروف المسرحية بوجه عام ، والمسرحية الشعرية بخاصة تقتضى أن يتجنب المؤلف هذا الغريب الذى يحتاج إلى الشرح . فشاهد المسرحية لا يملك من الوقت ما يعينه على تدبر الكلمات الغامضة أو الأساليب المعقدة . وطبيعة المسرحية بما فيها من تركيز يقتضى أن يكون الحوار سريعاً حياً ذا ألفاظ موحية يدركها السامع فى سهولة ويسر والمسرحية الشعرية أشد حاجة إلى مثل هذا الحوار ليغطى على المفارقة التى لا بد أن تقوم بين الحديث الشعرى وحديث الشخصيات فى حياتها العادية »[1] .

ويلخص الأضرار التى لحقت بالمسرحية من الجانب التعبيرى أو اللغوى ، فى عجز شوقى وعزيز أباظة عن أن يوجدا لغة وأسلوباً شعرياً يناسب مقتضيات المسرحية ، فيقول : « وقد قلنا فى مطلع هذا المقال إن شوقى وعزيز أباظة لم يحاولا أن يجدا لمسرحياتهما أسلوباً شعرياً يناسب مقتضيات المسرحية ، بل حافظا على الشكل الشعرى القديم ، ونقلا تقاليد القصيدة إلى هذا الإطار الجديد . ولا شك أن القافية — مع جمالها وحسن وقعها فى كثير من الأحيان — تقيد حرية المؤلف إلى حد كبير وتصيب حواره بالبطء والجمود ، وتقسيم البيت إلى شطرين متساويين ، وإلى عدد خاص من التفعيلات لا ينقص أو يزيد ، يضطره فى غير موضع أن يلجأ إلى الحشو ليتم به حديثاً بدأته شخصية ما ، لأن ما بقى من البيت لا يحتمل حديثاً آخر من شخصية أخرى »[2] .

ومن المسرحيات الشعرية الأخرى التى تناولها بالدراسة مسرحية « مصرع كيلوباترا » لأحمد شوقى ، ويمهد بين يدى تلك الدراسة ببيان الأسباب التى دفعت كتاب المسرح ، وشوقى واحد منهم إلى اختيار مسرحياتهم من التاريخ ، فيقول : « وقد استمد المؤلفون المسرحيون العرب موضوعاتهم المسرحية فى البداية من التاريخ ، حين كانوا فى أول عهدهم بهذا الشكل

---

(١) المرجع نفسه ص ١٥٧ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٥٧ ، ١٥٨ . ويضرب أمثلة لذلك ، المرجع نفسه ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

الجديد من أشكال التأليف الأدبى ، لم يوجد بينهم بعد - لغيبة البيئة المسرحية والممارسة الطويلة - مواهب مسرحية حقيقية تستطيع أن تبتدع من الحياة المعاصرة موضوعات وشخصيات من خلق الكاتب المسرحى وحده . فكان طبيعياً أن يلجأ الكاتب إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل الأصيل »[1] . وهكذا ترتبط المسرحية الشعرية ببداية نشأة الفن المسرحى عندنا ، وعدم وجود تراث سابق يكون رصيداً للكتاب ، وما استتبعه من عجز عن الإبداع ، وهكذا كان التاريخ مصدراً متاحاً لاختيار الموضوع والشخصيات ، إن لم يكن كلها فأغلبها .

ولاتصال تلك المسرحيات بعصرها ، ولأنها جاءت تلبية لحاجات اجتماعية ونفسية يريد المؤلف التعبير عنها ، فقد كان الاختيار من التاريخ اختياراً واعياً ، فالكاتب المسرحى لهذا السبب لا ينقل التاريخ كما هو بل يعيد خلقه بما يحدثه فيه من عزل واختيار . فيقول : « وكاتب المسرحية التاريخية لا يختار أحداث التاريخ وشخصياتها لكى يكتفى بعرضها فى إطار مسرحى دون هدف إلا ما يخلع هذا الإطار على صور التاريخ من حياة ، بل يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة قد تكون نفسية أو أخلاقية ، أو اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك . ثم يحاول أن يعرض تلك الدلالة فى بناء فنى متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة . فقد يصبح البطل التاريخى رمزاً لمعنى من المعانى الإنسانية ، وقد يجد الكاتب فى موقف تاريخى كشفاً عن حقيقة نفسية باقية ، وقد يرى فى تحول مصائر بعض الشخصيات وما انتهت إليه من فواجع تعبيراً عن حقيقة خالدة من حقائق الحياة ، فينسج حول هذه الرموز والدلالات والحقائق نسيجاً فنياً كاملا ، مستعيناً فى ذلك بما أشرنا إليه من عزل واختيار »[2] .

ويكشف عن أسلوب بعض الكتاب المسرحيين فى إسقاط التاريخ على الواقع المعاصر . ممثلا فى شخصية ذات دلالة أو أحداث لها مشابه بالواقع

(١ ، ٢) د/ عبدالقادر القط « المسرحية » ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ١٩٧٨ ص ٥١ .

الراهن . ولكن ليس معنى الاختيار من التاريخ أن الأخذ منه لا يلقى تبعات على الكاتب ، فإنه قد يفرض عليه الالتزام بأحداث التاريخ أو شخصياته ، ولكن ذلك يمثل صعوبة يستطيع الكاتب أن يتغلب عليها ، بأن يضع التاريخ فى ضوء جديد ، أو بالإضافة إلى الشخصية ، أو التغيير فى وقائع التاريخ أو الإضافة إليها بحيث لا يغير التاريخ وإنما يفسره تفسيراً جديداً من خلال رؤيته الفنية . ويستطيع أن يضيف كذلك أحداثاً وشخصيات ثانوية إلى أحداث التاريخ وشخصياته ، بحيث يتيح لنفسه مجالا أوسع للابتكار ، وليعينه على إضفاء دلالات جديدة على التاريخ[1] .

ومن خلال ذلك المدخل وبتأثير من وجهة نظر واضحة عن علاقة المسرح بالشعر ، ثم انفصاله عنه إلى النثر نتيجة تطورات حضارية ، وبأدراك للصلة الحميمة بين المسرح والشعر تفرض على الكاتب الواعى حتى فى المسرحية النثرية وفى المواقف ذات التوتر العاطفى عبارات شعرية ، وإن جاء بلغة النثر [2] ، يدخل الدكتور القط إلى مسرحية «مصرع كيلوباترا» محاولا أن يكشف عن هدف شوقى من تأليف المسرحية ، وهو تبرئة كيلوباترا مما يراها وصمت به من انحلال خلقى . وفى ضوء هذا الاتجاه يكشف عن مدى التوفيق الذى حققه أحمد شوقى فى البناء الدرامى لمسرحيته [3] . وهكذا تصبح رؤيته لها على النحو التالى : «. . . ملكة طموح أرادت أن تستغل جمالها وفتنة القياصرة به لكى تبنى لنفسها ولبلدها مجداً سياسياً كبيراً . وتوقع بين قادة الرومان فيحطم بعضهم بعضا وتنفرد هى بعد ذلك بالقوة والسلطان . وإذا كان المؤرخون قد ألحوا على الحديث عن نزواتها وخضوعها لشهواتها الجسدية حتى أضاعت ملكها وساقت بلدها إلى استعمار رومانى طويل ، فإن شوقى يحاول أن يبرر ذلك ويفسره تفسيراً جديداً ، بأنه ليس خضوعاً لنزوات وانسياقاً وراء شهوات ، بل هو

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٢ ، ٥٣ .

(٢) أنظر بالتفصيل فى هذا المجال المرجع نفسه ص ٤٩ — ٥٣ .

(٣) أنظر المرجع السابق ص ٥٣ .

طموح فطرى عند كيلوباترا لترابط حياتها بحياة العباقرة والأفذاذ من أبطال التاريخ »[1] .

ويرى الناقد أن شوقى عجز عن تصوير الصراع فى نفس كيلوباترا ، بين وفائها لمن تحب وولائها لوطنها ، كما غفل عن تصوير صراع آخر فى نفسها وهو الصراع بين الاستجابة لأهواء نفسها . ووفائها بواجبات الملك وبخاصة وهى ملكة فى ريعان الشباب ، حيث عبر عن الصراع الأول تعبيراً سردياً موجزاً ، ولم ينجح فى التعبير عن جوانب ذلك الصراع على مدى أطول يبرزه ويصور إقدامها وأحجامها فى هذه السبيل أو تلك[2] .

ويأخذ عليه كذلك التناقض فى تقدم شخصيتها ، فهى تعتزل الحرب التى تقرر مصيرها ومصير شعبها وكأن الأمر لا يعنيها ، ويرى أن التناقض المعقول الذى لا يفقد الشخصية كيانها لاغبار عليه . ولكن التناقض الذى يهدم كيان الشخصية الرئيسى غير مقبول ، فهى كوطنية لا ينبغى أن تغفل عن واجبها تلك الغفلة ، وهى فى الحق غفلة شوقى الذى غاب عنه ماكان يجب أن تكون عليه من قلق يحدد مصيرها ومصير زوجها فى النهاية . ويرفض أن يكون شوقى مطبقاً لفكرة السقطة ، أو نقطة « الضعف » التى كان يتسم بها البطل فى المسرحية الكلاسيكية ، رغم نبله ، ودوافعه الخلقية الرفيعة ، حتى تقضى تلك السقطة عليه ، ولكنه حتى بهذا المقياس فإن نقطة الضعف لا ينبغى أن تبلغ حد الرذيلة التى تفقد ذلك البطل كيانه[3] .

ويبين الناقد اختلاف موقف الكاتب الحديث عن البطولة المسرحية ، وهو موقف مخالف للموقف الكلاسيكى . فيقول : « على أن المسرحية الحديثة — مهما تكن تقليدية فى بنائها — لا تتمسك بهذا المفهوم للبطولة ، إذ يؤمن المؤلف المسرحى الحديث بأن النفس الإنسانية أكثر تعقداً وتركباً

---

(١) المرجع نفسه ص ٥٤ .

(٢) انظر المرجع نفسه ص ٥٩ — ٦٠ .

(٣) » » » ص ٦١ .

من أن تخضع لباعث واحد غالب ، وكثيرة ما تتجاذبها بواعث عديدة متناقضة لكن المؤلف يدرك أن أي تحول من موقف إلى آخر وسلوك إلى سلوك مناقض ، لا بد أن يجيء نتيجة صراع قد يطول أو يقصر أو تزيد حدته أو تقل بما يتناسب مع طبيعة ذلك التحول ومداه »[1] .

ومن مظاهر الضعف الأخرى التي أراد شوقي أن يبرر بها سلوك كيلوباترا عداؤها للرومان ، ولكنه بالغ في ذلك مبالغة غير مقبولة ، إلى حد تحول معه أنطونيو الروماني وكأنه أجير قد جاءت به ليحارب لها[2] .

ويبين الناقد أن عناية شوقي بشخصية كيلوباترا قد جعلته يخفق في رسم شخصية أنطونيو الذي جعله مجرد تابع أو مأجور أو عاشق ، فيقول : « والحق أن شوقي لكثرة احتفاله بشخصية كيلوباترا قد رسم صورة بالغة الشحوب لأنطونيو فجعله مجرد تابع أو محارب مأجور أو عاشق مفتون لكيلوباترا ، وقد كان يستطيع أن يجعل الصراع أكثر حيوية وعمقاً وشخصية كيلوباترا أكثر إقناعاً لو احتفظ لأنطونيو ببعض ملامح شخصيته كسياسي وقائد مرموق »[3] .

ويمضي الناقد في دراسة الجوانب الفنية للمسرحية ويلاحظ الكثير من الملاحظات الهامة التي تشيد بالمؤلف ، أو تبرز قصور أدواته الفنية معتمداً على إدراك صحيح للفن المسرحي ، فهو يأخذ على شوقي مثلا أنه بعد توفيقه في تقديم حدث هام من أحداث المسرحية وإثارة تشويق المشاهد بالحوار الذي يدور بين حابي وديون حيث يقول حابي :

اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه
ملأ الجو هتافا بحياتي قاتليه
أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه
يا له من ببغاء عقله في أذنيه

---

(١) المرجع نفسه ص ٦١ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٦٣ ، ٦٤ .
(٣) المرجع نفسه ص ٦٥ .

ويجيبه ديون على قوله هذا [١] : « يتعثر بعد هذه البداية الموفقة حين يحاول أن يبين زيف ذلك النشيد من خلال حديث حابى وديون ، وهما يتذكران وقفة سابقة لهما بالميناء شاهداً فيها أسطول كيلوباترا يعود فى جنح الليل صامتاً متخفياً لا ينبىء مظهره عن النصر بقدر ما يدل على الهزيمة »[٢].

ويمتدح الناقد توفيق شوقى فى رسم شخصية « زينون » أمين المكتبة ، كما يلحق عن توفيقه فى تصوير مشاعره عن طريق المونولوج الداخلى ، ولكنه يأخذ عليه قطع مناجاته لنفسه ريثما يتحاور ديون وحابى وليسياس[٣] .

ويمضى الناقد فى الكشف عن الجوانب الفنية للمسرحية فيثنى على ما حققه شوقى يبنى صراع مسرحى ناجح من خلال العلاقة بين حابى وهيلانة ، وهما شخصيتان ثانويتان . فيقول : « فلعلنا نستطيع أن نقول إن شوقى قد وفق فى خلق صراع ناجح ذى هدف مسرحى واضح من خلال « قصته الثانوية » التى أدارها بين حابى وهيلانه فقد استطاعت الوصيفة الوفية أن تقنع فتاها الثائر الباطنية سيدتها ، وأن تحول مشاعر البغضاء فى نفسه نحوها إلى شىء من الإعجاب والولاء انتهى بأن كان هو الذى حمل إليها الأفاعى فى سلة التين مباركاً بذلك تضحيتها النبيلة ، ومشاركاً فيها . كذلك استطاع شوقى عن طريق هذه القصة أن يصور نمطاً آخر من الحب يسير فى المسرحية موازياً لحب أنطونيو وكيلوباترا ومناقضاً له . ومن خلال المفارقة بين هذين اللونين من ألوان الحب يقوى شعور المشاهد بالنهاية الفاجعة التى لابد أن ينتهى إليها هذان العاشقان المفتونان .

ولكى لا تزداد الفواجع فى نهاية المسرحية أكثر مما ينبغى ، ولكى يحس المشاهد بشىء من « الرضى » لم يشأ شوقى أن تموت هيلانه وراء سيدتها ، كما أرادت ، فاستنقذها فى اللحظة الأخيرة من براثن الموت لتكون عودتها إلى الحياة رمزاً لحياة ذلك الحب البرىء »[٤] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٩ .
(٢) « « « ٧٠ .
(٣) « « ص ٧١ ، ٧٢ .
(٤) « « ص ٧٩ ، ٨٠ .

والناقد هنا ينصف شوقى إذ يبرز الجوانب الإيجابية فى مسرحه ويدافع عنه أحياناً [١] كما يثنى على المشهد الذى حاول فيه زينون تهيئة كيلوباترا للانتحار ويراه خير ما وفق فيه فى المسرحية بكاملها [٢] . ولكنه يأخذ على شوقى مآخذ عدة منها طول مناجاة النفس المتعددة لكيلوباترا ، وإن كان يثنى على ذلك الشعر فى ذاته ثناء عاطراً . فيقول : « وتمضى كيلوباترا فى الانتقال من نجوى إلى نجوى فى شعر لعله من أجمل ما كتب شوقى وإن كان لا يؤدى وظيفة مسرحية واضحة ، بل يبدو كما قلنا فضولا زائداً على البناء المسرحى » [٣] . ويثنى على مناجاة كيلوباترا لنفسها فى اللحظات الأخيرة من حياتها ، وقبل أن تلدغها الأفعى : فيقول : « ثم تعود الملكة إلى مناجاة نفسها بقصيدة بالغة الطول كتلك التى ودع بها أنطونيو حياته . والحق أن القصيدة — من الجانب الشعرى — بالغة الجمال ، حافلة بالصور النفسية البديعة ، لكنها — وقد بلغت أبياتها الخمسين — تتجاوز حدود النجوى المسرحية إلى الشعر المحض . وتلقى على الممثل عبئاً ثقيلا فى الأداء إذ يفتقد الحوار الذى يمنحه القدرة على الانفعال والتلوين فينقلب التمثيل فى النهاية إلى إنشاد عاطفى رتيب » [٤] .

هذا هو موقف الناقد من المسرحية مع تجاوز من جانبنا عن بعض عيوبها الدرامية التى أشار إليها الناقد ، وسوف نشرع فى بيان الدراسة المقارنة للمسرحية بين شوقى وشكسبير فهو منذ البداية يقرر التشابه بين المسرحيتين الناجم عن أخذهما من مصدر واحد . والخلاف بينهما خلاف فى أسلوب التناول وفى مدى الاعتماد على التاريخ ، فشكسبير يرى أن الفرار كان حقيقة تاريخية ، فى حين جعله شوقى خطة مرسومة من كيلوباترا . كما يتبع الاختلاف فى النظرة إلى التاريخ وأحداثه ، النظرة إلى الشخصيات فشكسبير كان مهتماً بأنطونيو فى المقـــام الأول ، ولكنه لم يغفل عن

(١) المرجع نفسه ص ٨٨ .
(٢) المرجع نفسه ص ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ٩٨ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٠٠ .

رسم شخصية كيلوباترا من وجهة نظر مختلفة ، فهى تنتحر لأنها تخشى السبى ، ثم هى أنثى ذات غيرة بالغة . وهى عنده غانية لتتمكن من إبقاء سيطرتها على أنطونيو باستثارة نخوته وغيرته السياسية من خصومه فى روما . ومع أنها شخصية ثانوية فقد منحها من الملامح والسلوك والحوار ما جعلها شخصية متميزة [1] . لقد نجح شكسبير فى رسم شخصيتها لأنه اهتم فى المقام الأول بتصوير الجانب من شخصيتها الذى أسر أنطونيو ، فصورها امرأة تحسن اجتذاب الرجال بتقلباتها ونزواتها . يقول الدكتور القط : « ولم يكن شكسبير يهمه أن يبرىء كيلوباترا من تلك الصورة العامة التى نقلها عنها التاريخ ، كما اهتم شوقى . لذلك نراه قد احتفل فى المقام الأول بالكشف عن ذلك الجانب من شخصيتها الذى استطاع أن يأسر أنطونيو فى حبائله على هذا النحو ، فصورها امرأة — قبل أن تكون ملكة — تحسن اجتذاب الرجال بتقلباتها ونزواتها ، وحبها الذى يتأرجح بين الخضوع والتمرد الظاهرى من لحظة إلى أخرى »[2] .

وكذلك تبدو شخصية أنطونيو عند شكسبير شخصية مختلفة : « فقد رأى شكسبير فى أنطونيو شخصية تنطوى على صراع حاد متعدد الجوانب يمكن أن يكون مجالا طيباً لتصوير صراع مسرحى فى نفس بطل « نبيل » تقوده « نقطة ضعفه » إلى الهاوية . لذا وجه جل اهتمامه إلى أنطونيو ، وبدت كيلوباترا ، وكأنها وسيلة لإثارة هذا الصراع بين الحب والواجب ، وبين البطولة المقتحمة والجبن المتخاذل . صحيح أن شكسبير لم يغفل رسم شخصية كيلوباترا فى كثير من جوانبها التى أهملها شوقى ، فصورها متقلبة الأطوار حادة المزاج متأرجحة بين دل المرأة ، وجلال الملكة ، ولكنها مع ذلك تبدو شخصية شاحبة إذا قيست فى المسرحية إلى أنطونيو »[3] . ويمضى الناقد فى بيان رسم شكسبير لشخصية أنطونيو مدركاً الاختلاف بين الكاتبين ، —

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٢ - ١١٤ .
(٢) « « ص ١١٤ .
(٣) « « ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

ومدى استمدادهما عن التاريخ ، ومدى بعدهما عنه محاولا أن يربط بين المسرحيتين والتاريخ كلما كانت هناك ضرورة ، غير غافل أن للفن المسرحي مقتضياته التي قد تحتم على المؤلف المسرحي إخضاع التاريخ لموضوعه ، والإضافة إليه لتحقيق الصفة الفنية للعمل المسرحي .

وحتى لا يظلم الدكتور القط شوقي فإنه لا يعقد مقارنة قائمة على التفضيل وحده ، بل على الدراسة النقدية الموضوعية لجهد كلا الكاتبين ملتمساً العذر لشوقي ما أمكنه ذلك مدركاً أن لشوقي عذره في مجتمع لم يكن المسرح فيه تراثاً شعبياً كالمسرح الانجليزي عند شكسبير ، فيقول : « وهناك فرق واضح بين البناء الفني في مسرحيتي شوقي وشكسبير . فقد كان شوقي يكتب لمسرح تطورت إمكاناته في إعداد المناظر وتغيرها وتحريك الممثلين ، واستخدام الإضاءة ، ورفع الستار وإنزاله ، حتى اكتملت له تلك المقومات والتقاليد التي أشرنا إليها في الدراسة النظرية السابقة .

أما شكسبير فقد كان يكتب لمسرح لم تكتمل له كل هذه الإمكانات وكان يستجيب لطبيعة المسرح في العصر الإليزابيثي التي تختلف اختلافا كبيراً عن طبيعة المسرح الحديث »[1] . ويعقد لهذا السبب مقارنة بين البناء الفني للمسرحية عند كلا الكاتبين[2] . وهو بهذا يربط المسرح بعصره غير مغفل أثر العصر وحضارته على ما ينشأ به من أدب وفن .

ويكتب الدكتور عبد القادر القط عن مسرحية مجنون « ليلى » لأحمد شوقي . فلا يقدم نقداً للنص المسرحي ، ولكنه يقدم نقداً للإخراج المسرحي لها ، وللتمثيل الذي يقع في نطاق ومسئولية الإخراج . فيعالج قضية هامة ، وهي مدى حرية المخرج في التصرف في النص المسرحي بغية إضفاء لون من العصرية عليه . ولا يخفي الناقد إعجابه بالشعر الذي أورده أحمد شوقي

---

(١) المرجع نفسه ص ١٢٣ ، ١٢٤ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

فى مسرحيته بغض النظر عما بها من العيوب الدرامية مبيناً أسبابها فيقول : « .. والمسرحية هى — ومصرع كيلوباترا — أجمل ماكتب شوقى من مسرحيات وأقربها إلى طبيعة المسرح ، وإن لم تخل كلتاهما من أخطاء فنية كثيرة تعرد فى أغلبها إلى التفات شوقى إلى الشعر أكثر من عنايته بمقتضيات المسرح . وإذا كانت المسرحيتان قد خالفتا بعض الأصول المعروفة فى التأليف المسرحى ، فإنهما مع ذلك قد تضمنتا أجمل ماكتب شوقى من شعر سواء فى دواوينه أو مسرحياته جميعاً »[1] .

ومع اعترافه بحق المخرج فى تفسير النص المسرحى ، وفى التصرف فى بعض الأمور غير الجوهرية بالحذف ، فإنه يرى أن الأمر يختلف ، إذا كان ذلك التغيير جوهريا يؤدى إلى إفســاد هدف المؤلف ، ويستدعى كتابة المسرحية من جديد لتحقيق هدف ذلك التغيير الذى رآه المخرج . فقد أراد أن يضفى على المسرحية تفسيراً جديداً بتغيير نهايتها ، فجعل « منازل » أحد شخصياتها يقتل « المجنون » فى جنح الظلام ، وهو على قبر ليلى ، وهى نهاية يرى الناقد أنها غير موفقة فيقول : « أما حين يحدث المخرج تغييراً جوهرياً فى بعض أحداث المسرحية ، وبخاصة فى نهايتها ، فإن الخلاف بين الناقد والمخرج يتصل بالمبدأ وبطبيعة التأليف المسرحى ، فنهاية المسرحية ليست شيئاً يختاره المؤلف بمحض هواه من بين نهايات كثيرة ممكنة ، بل هى نتيجة منطقية طبيعية لتسلسل الأحداث والمشاهد لكى تفضى من خلال بناء مسرحى متكامل الجوانب إلى غاية حتمية . وكل تغيير فى نهاية المسرحية لا يمكن أن يكون مقبولا مقنعاً للمشاهد إلا إذا تغير بناء المسرحية ، وأعيد النظر فى مواقفها وحوارها لكى تنتهى بصورة منطقية إلى النهاية الجديدة »[2] .

ويرى أن المخرج بجعله المجنون يقتل فى نهاية المسرحية ، على أساس أن المشاهد المعاصر قد لا يقبل أن يرى بطله يموت من شدة العشق ، ولكنه يقبل أن يراه مقتولا على يد غريمه فى حب « ليلى » ليضفى على الرواية

(٢،١) من قاتل المجنون ، مجلة ابداع ، العدد السادس يونيه ١٩٦٨ ص ٧ .

مذاقاً عصرياً ، وأنه بتأثير الدافع نفسه يزج بالمجنون فى أمور السياسة ، مخالفاً بذلك نص المسرحية التى لا ترى فيه المجنون مهتماً بشىء سوى ليلى [1] ، قد أتى بأمور تفسد العمل المسرحى ، وتقلل من قيمته الفنية .

« . . وبالرغم من هذا التعسف فى التأويل السياسى يظل مصرع « قيس » على يد « منازل » منافسه فى حب « ليلى » غير مفهوم ، فلم يعرف عن منازل — من خلال مواقف الرواية وحوارها — أنه كان ذا هوى سياسى خاص ، ولم يعرف عن قيس — من خلال مواقف الرواية وحوارها — أى مشاركة فى السياسية سواء بالقول أو بالعمل ، ولم يكن منازل بالشخصية الجريئةالتى يمكن أن تقدم على القتل .

وبعد ذلك لم يكن قيس حين طعنه « منازل » وهو منكب على قبر ليلى يبكى حبه المفقود حاجة إلى من يقتله . إذ كان فى لحظات احتضاره مرحباً بالموت الذى سيجمعه وليلى إلى الأبد ، ويريحه من لوعة العشق ، ومطاردة المجتمع . ويقول :

طريد الحياة .. ألا تستقرُّ ألا تستريح ألا تهجع

بلى : قد بلغتِ إلى مفْزعٍ وهذا الترابُ هو المفزع [2]

كما يبين أن الحزازة التى كانت بين قيس ومنازل ، قد زالت أسبابها بزواج ليلى من غريب ينتمى إلى قبيلة ثقيف ، وبذلك يصبح تسلل « منازل » تحت جنح الظلام ليغمد خنجره فى « جسد » قيس لا يخلو من مبالغة فقصة قيس وليلى من تلك القصص التى تتخطى حدود الزمن وتتجاوز بما فيها من مبالغة فى تصوير الحب المطلق والموت فى سبيله الدلالات المباشرة للوقائع والأحداث لكى تعبر عن طموح إنسانى بعيد يعلو من خلاله الإنسان على ضرورات واقعه وأنماط حياته المألوفة ، ويتعشق مثلا أعلى يضحى من أجله حتى الموت .

وهو إلى جانب هذا ضرب من « التطهر » من جانب المجتمع الذى يدرك ، وهو يواجه ذروة المأساة — أنه قد جنى على ذلك الطموح الخفى الذى يتجسم

(١ ، ٢) أنظر المرجع نفسه ص ٨ .

أحياناً فى بعض أبنائه ، فيزيل الغشاوة عن المجتمع — بعد أن تقع المأساة — ويلتفت الناس إلى الحقيقة الخافية وراء ماكان يبدو أنه خروج على العرف والتقاليد . وبهذا يتطهرون من خلال الندم والألم ، ويجدون فى أنفسهم بعض الذى وجده قيس وأشار إليه شوقى بقوله عن المجنون :

تفردت بالألــم العبقــرى   وأنبغ ما فى الحياة الألم[1]

ويرى أن شوقى نجح فى تحميل قيس دلالته الإنسانية ، كما نجح فيما حمله من حب وعشق ، ويشير قبل ذلك مباشرة إلى أن لكل شعب فى تراثه قيسه وليلاه ، ويقصد بذلك قصص العشق المماثلة لقصة قيس وليلى . وتمتزج فى تلك القصص الأسطورة بالتاريخ . كما أن لكل شعب رموزه فى التضحية التى إذا انتزعت من سياقها الزمنى وأشكالها الفنية القديمة ، وفرضت عليها أشكال عصرية لاتناسب طبيعتها التاريخية أو الأسطورية لاتؤدي وظيفتها الفنية ، وإن كانت على غير وفاق مع المنطق المعاصر»[2] .

ولا يغفل الناقد عن بعض القصور الدرامى فى المسرحية ، ويرى أنه ربما كان سبب محاولة التغيير التى أجراها المخرج فى بناء المسرحية ، ولكنه فى الوقت ذاته يرى أن المسرحية تتمتع بشعر عاطفى بديع ، كان يمكن استغلاله لتعويض ذلك النقص الدرامى ، وللوصول إلى المشاهدين ، والتأثير على مشاعرهم ، ولكن المخرج لم يختر من الممثلين من يستطيع أداء هذا الدور ، وسلك فى الإخراج مسلكاً حديثاً ، فجمد مشاهد المسرحية فى مشهد واحد لا يتغير طوال المسرحية مضحياً بكثير من المناظر التى كان المؤلف يراها مكملة لعمله المسرحى[3] .

ويختم الناقد حديثه بقوله : « وتحت إلحاح فكرة العصرية هذه مات قيس قتيلا . لكن ترى من الذى قتله ؟ إن إصابع الاتهام — كما يقولون — تشير إلى المخرج . . . »[4] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٩ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٩ بتصرف .
(٣) أنظر ذلك بالتفصيل ، المرجع نفسه ص ٩ ، ١٠ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٠ .

المسرحية فى الشعر الحرّ

يرى الناقد أن الشعر الحر أنسب للمسرح الشعرى من الشعر العمودى، ومن المسرحيات الشعرية التى يدرسها «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور. ويمهد لنقدها بالحديث عن جهود المسرحيين السابقين على صلاح عبد الصبور فى تطويع المسرح التقليدى للشعر، بين موفق وغير موفق فى هذا السبيل، لينتقل إلى حركة الشعر الحر التى وجدت بعد الحرب العالمية الثانية. مشيراً إلى جهود سابقة على جهود شعراء هذه الحركة فى الخروج على الإطار التقليدى: وإلى جهود أخرى فى سبيل استغلال الشعر الحر فى المسرح على يد أحمد على باكثير فى مسرحيته «إخناتون ونفرتيتى» وفى ترجمته الشعرية لمسرحية «روميو وجوليت». مبيناً عدم التفات الناس إلى الجهد الرائد لباكثير فى هذا المجال، ثم ظهرت الأعمال المسرحية لعبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحيته «جميلة» و«الفتى مهران» ثم مسرحيتنا هذه «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور[1].

وكان الدكتور عبد القادر القط يرصد تطور الفن المسرحى بدءاً من

---

(١) أنظر المسرحية، مرجع سبق ذكره ص ١٢٦، ١٢٧.

المسرحية الشعرية التاريخية عند شوقى وعزيز أباظة ، اللذين كان شعرهما استجابة لمرحلة تاريخية معينة ، وريادة لفن جديد ، منتهياً إلى حركة الشعر الحر التى جاءت فى مرحلة هامة من مراحل التطور الاجتماعى محاولة أن تستغل ذلك الشعر فى المسرح ، مشيراً من طرف خفى إلى ريادة لم يلتفت إليها على يد « باكثير » ، لأنها جاءت فى غير وقتها ودون أن تتهيأ التربة لنموها .

وكذلك جاء استغلال أصحاب الشعر الحر له فى تأليف المسرح من حاجة فنية ، لعلها لا تنفصل من التطور الحضارى الذى بلغه المتذوق المعاصر لذلك اللون من الشعر .

لقد استغل صلاح عبد الصبور حياة الحلاج الصوفى للتعبير عن قضية الالتزام عند المفكر والفنان . وقد ركز المؤلف على الجانب الروحى والاجتماعى من حياة الحلاج ، مبتعداً عن الجانب الأسطورى فى حياته .

ويحلل الناقد شخصية الحلاج . كاشفاً عن آرائه كما جاءت فى المسرحية ، مبيناً لماذا احتفظ الحلاج المسئولين فى زمنه ، ويأخذ على تلك الشخصية أنها — مع كونها شخصية مركبة — ترتبط مع اختلاف فى الدرجة بوضعه الصوفى . يقول مبيناً عن ذلك : « والحلاج فى المسرحية شخصية مركبة تتنازعها كثير من الحوافز ، لكنها جميعاً تظل مرتبطة ، مع اختلاف فى الدرجة — بوضعه الصوفى ، فهو يريد أن يخرج من عزلته الصوفية إلى الناس يدعوهم إلى إصلاح أنفسهم ، وإصلاح مجتمعهم ، وهو فى الوقت نفسه غير موقن بخير السبل إلى تلك الدعوة ، أتراها تكون بالكلمة أم بالسيف ؟ وهو حين يخرج إلى الناس ليدعوهم بالكلمة لا يستطيع الخلاص من حذر الصوفى وتوجسه من خوض غمار الحياة ، ولا من خشيته أن يعرض لما يتحدث عنه من شر ، وما يدعو إليه من خير كما يعرض المصلح الاجتماعى الذى يفصل القول فى أدواء مجتمعه ، ويحرض الناس عليها ويرسم لهم سبيل الصراع من أجل مجتمع أفضل ، فيظل مغلولا يتنازعه الخوف والإقدام

وتغلبه — فى مضمون حديثه وأسلوبه ونبرته — روح الصوفى المشغول « بالمحبة والوجد والحال » . . »[1] .

والصراع فى نفس الحلاج قائم بين رغبته فى الخروج إلى الناس وعجزه عن الخلاص من وجوده الصوفى [2] ، ويرى الناقد أن ثورة الحلاج لا تخرج عن صوفيته ولا تجعله يقوم بدور المصلح الاجتماعى ولكنها تستحيل إلى دعوة صوفية هادئة يقول : « . . لكن هذه الثورة الظاهرة التى تكاد تنبىء بأن الحلاج يوشك أن يتخذ دور المصلح الثائر الداعى إلى الانتقاض على الفساد والقهر ، لا تلبث حين يخرج الحلاج إلى الناس أن تستحيل إلى دعوة صوفية هادئة تبشر بمجتمع يقوم على الحب المتبادل بين الأغنياء والفقراء . وهكذا لا نكاد نجد صدى لحديث الحلاج السابق عن الفقر والجوع والقهر ، بل نسمع منه حديثاً — نابعاً من وجوده الصوفى الغالب — عن الحب القلبى والعشق الإلهى ، وكأن قلبه ما زال يلبس « الخرقة » وإن خلعها جسده الظاهر »[3] .

ويشير إلى ربط المؤلف بين الحلاج وبين المسيح ، إذ نسمع أصداء مواعظ المسيح خلال مواعظ الحلاج[4] . فيقول : « والحق أن المؤلف قد ربط بين الحلاج وصورة المسيح فى أكثر من موضع فى المسرحية . فالأحدب والأعرج والأبرص يتحدثون فى ساحة بغداد — قبل أن يفد الحلاج إلى المشهد — بما يشعرون به من تحول روحى فى حضرته يكاد يبلغ حد الشفاء المعجز من الشعور باليأس والعجز »[5] .

وبرغم ما يدور بنفس الحلاج من صراع بين الكلمة والسيف أو بينهما مجتمعين وبينه ، فإنه فى رأى الناقد ماكان ليختار غير طريق الكلمة لأنه

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣٠ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ١٢٢ — ١٢٣ .
(٣،٤) المرجع نفسه ص ١٣٥ .
(٥) المرجع نفسه ص ١٣٥ ، ١٣٦ ، وانظر بيانه كذلك المرجع نفسه ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

صوفى فى المقام الأول وليس مصلحاً اجتماعياً فدعوته إلى الإصلاح دعوة روحية ، ترغب فى أن يتحول الناس إلى اتجاه الخير الذى يدعو إليه . كما يصرح الحلاج بأن الفقر الذى يتحدث عنه هو فقر روحى ، والخلاص منه بالحب وذلك أمام قضاة المحكمة التى مثل أمامها لمحاكمته [1] .

ويخلص الناقد إلى تصور عام لشخصية الحلاج بعدما قدمه من تصور تفصيلى له ، بقوله : « كان الحلاج إذن — كما تصوره المسرحية — صوفيا قبل كل شىء حين خرج إلى الساحة ليواجه الناس . لذلك أضاف المؤلف بعداً ثالثاً إلى أزمته النفسية يتمثل فى اضطراره إلى البوح « بحاله » الصوفى حين استثاره أحد رجال الشرطة فى الساحة . وهو أمر لا ينبغى للصوفى أن يأتيه . بل عليه أن يحفظه سراً دفينا فى صدره ، إذ يمثل ما بلغه من صلة بالله . وكان لا بد للحلاج الصوفى أن ينتهى إلى هذا الحرج ما دام لم يحزم أمره أى السبيلين يسلك ، سبيل الصوفى أم سبيل المصلح والثائر » [2] .

ويحدد يقين الحلاج فى شىء واحد هو مضيه إلى طريق الشهادة ، وكأنه باستشهاده يقدم تجسيداً خالداً للكلمة ، وهنا يبرز الشبه بينه وبين المسيح . يقول الناقد : « ومهما يكن من أمر هذه الأزمة المركبة ، وموقف الحلاج من الكلمة والسيف أو منهما معاً . فإنه يبدو أن اليقين الأوحد الذى استطاع بلوغه فى محنته هو أن يمضى — لغاية مرسومة — إلى طريق الشهادة ، وكأنه باستشهاده يقدم تجسيماً خالداً للكلمة ، بعد أن لم يستطع تجسيمها على نحو يرضيه أو يرضى الناس ، ومرة أخرى تبرز فى هذا الموقف صورة المسيح بجلاء » [3] .

ويتحدث عن بناء المسرحية ، وكيف بدأها المؤلف وكيف ختمها ، وعن استخدامه للجوقة ، والحوار ، والمجموعة والشخصيات الثانوية ، ودورها فى إيضاح الجوانب الفكرية والنفسية لشخصية الحلاج .

---

(١) أنظر ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ١٣٩ - ١٤٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٤٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٤٧ .

وعن البداية ، يرى أنها كانت موفقة حيث أن ذلك النوع من المسرحيات لا يعتمد على الأحداث المتعاقبة التى تثير لهفة المشاهد فيتوقع ما سيحدث من الفصول « فمأساة الحلاج — شأنها فى ذلك شأن المآسى التاريخية الأخرى — معروفة النهاية ، وشخصية الحلاج تغلب فيها « الأحداث » النفسية على الوقائع المادية ، والمتعة التى يجدها المشاهد فى متابعة المسرحية لا تعتمد فى أساسها على اللهفة فى متابعة ما يجرى من وقائع ، بل على متابعة ما يجرى من حوار يصور دخائل النفس وخلجات القلب ، وخطرات الفكر ، ونمو كل هذه إلى غاية مرسومة .

والبداية — إلى جانب ذلك — تعد مفتاحاً لقضية المسرحية كلها ، فهى تثير فى نفس المشاهد عجباً مما يسمع عن القتل بالكلمات ، وهو ما سوف يسمعه بعد من الحلاج نفسه : ما أشقانى عندئذ ! كلماتى قد قتلت ! »[1] .

ويأخذ على صلاح عبد الصبور تجاهله لطبيعة الشخصية أو الموقف عندما يستخدم اللغة الشعرية ، بحيث يبدو ذلك الحوار على مستوى أعلى من مستوى قائليه الفكرى والاجتماعى ، ويعتذر أو كأنه يعتذر للمؤلف عن ذلك بقوله : « . . ولعل بعض ما نصادفه فى المسرحية من تجاهل لطبيعة الشخصية أو الموقف نابع من أن المسرحية تدور فى جوهرها حول شخصية الحلاج فى تكوينها النفسى وأزمتها الداخلية التى لا سبيل للمشاهد إليها إلا إذا حفزت بعض الشخصيات أو المواقف الحلاج إلى الكلام . وقد رسم المؤلف شخصيات المسرحية كلها لتقوم بدور « الحافز » الذى نرصد استجابة الحلاج له ، دون أن يكون لها وجود حقيقى أو فنى خاص »[2] .

ويأخذ على الكاتب العبث الصاخب للسجينين ، وما يدور بينهما من حوار جنسى جارح ، كما يأخذ عليه التحول المفاجىء فى نفس السجان ، وبكائه ، وسؤاله الحلاج أن يغفر له[3] .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٥٣ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٥٥ وانظر حديثه عن دور الشخصيات المرجع نفسه ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

ولا يرضى الناقد عن مشهد المحاكمة بأكمله لافتقاره إلى الواقعية والإقناع ، وبخاصة ما يدور فى أثناء تلك المحاكمة من ألغاز وفكاهة ، وما تحولت إليه الشخصيات من أنماط على الفساد والانتهازية بصورة غير واقعية ولا مقبولة [١].

ويعقب الناقد على تلك المحاكمة بقوله : « وقد كان من الممكن أن يكون الحوار بين القاضيين والحلاج ، وبينهما وبين القاضى الثالث — ابن سريج — أكثر إمتاعاً ، وأحفل بالجدل الفكرى والفقهى لو أن أبا عمر كان أكثر تلطفاً فى الوصول إلى غايته ، وإرضاء السلطان بإدانة الحلاج فاتخذ سمت القاضى الجاد الباحث وراء الحقيقة ، والساعى إلى العدل ، وإن كان فى حقيقته عبداً للباطل ، وأداة فى يد الظلم ، وبذا كان يستطيع المؤلف أن يرسم من المواقف الدقيقة والحوار البارع ما يمكن أن يصور احتيال مثل تلك الشخصية للوصول إلى غايتها دون أن يهتك سرهـــا على ذلك النحو الفاضح » [٢] .

ويتحدث عن الفائدة التى أفادتها المسرحية من لغة الشعر الحر ، فهو شكل مرن يتيح للكاتب كثيراً من المرونة والحرية لم تكن متاحة لشوقى وعزيز أباظة وغيرهما ممن كتبوا فى إطار الشعر التقليدى . فيقول : « ونلمس تلك المرونة والحرية فى تنوع الحوار وتوزعه بين الشخصيات حسب دواعى الحوار وطبيعة الموقف دون أن يضطر الشاعر إلى إكمال وزن أو بلوغ قافية أو الاعتماد على صور شعرية مقصودة لذاتها ، وارنتها البيانية مستمداً إياها من التراث القديم ، وقد استطاع المؤلف أن يقترب بحواره فى المواقف العادية غير المتوترة ، من طبيعة الموقف ، فقصرت عبارات المتحدثين وخفت إيقاعها ، واختفت فيها القوافى والصور المجازية والفضول » [٣] .

« فإذا توتر الموقف توتراً نفسياً فى لحظة حافلة بالانفعال زاد إيقاع العبارة الشعرية ، وارتدت على نحو ملحوظ إلى كثير من طبيعة الشعر

---

(١) أنظر ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ١٥٧ — ١٦٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٦٠ — ١٦١ .
(٣) « « ص ١٦٨ .

التقليدى — وإن ظلت محتفظة بقدر من مرونة الشعر الحر — فكثر فيها المجاز والتجسيم ، وتقارب فيها طول السطور والتزمت بعض القافية »[١] .

والناقد هنا يثنى على حوار المسرحية ويصفه بالتوفيق وإن كان له عليه بعض التحفظ ، ولكنه بوجه عام راض عن لغة المسرحية كما يتضح من قوله : « ويمضى الحوار فى هذا الإطار المرن على نحو مسرحى موفق تتبادله الشخصيات دون أن تستأثر إحداها بالحديث أكثر مما ينبغى ، ويصعد بالأزمة إلى ذروتها بتصوير أزمة الحلاج من جميع جوانبها على ألسنة شخصيات متعددة المواقف والمستويات ، وعلى لسان الحلاج نفسه لانكاد نستثنى من ذلك إلا حديث الحلاج الطويل أمام القضاة عن رحلته الروحية الطويلة ، وهو حديث أقرب إلى الذكريات منه إلى المرافعة »[٢] .

وكما دافع الدكتور القط عن بعض مواقف مناجاة النفس عند شوقى فى « مصرع كيلوباترا » ، يعود إلى تأكيد ذلك الرأى مرة أخرى فى « مأساة الحلاج » ، لأن ذلك الحوار ليس من الضرورى أن يكون دائماً بين شخصين ، بل قد يكون حواراً ضمنياً بين ماض وحاضر ، وفكرة وفكرة ، أو إرادة وهوى ، وغير ذلك من ألوان الصراع النفسى فى داخل الشخصية [٣] .

ويتحدث عن أسلوب الشاعر فى بيان الموقف النفسى للحلاج فى حواره الطويل أمام محكمته ، فيراه يتمثل فى حركتين نفسيتين متميزتين ، تمثل كل منهما مرحلة من مراحل حياة الحلاج ، الروحية فى بحثه عن الحقيقة ، والكاتب يمزج فى تصوير ذلك بين الرومانسية والواقعية ، وبين العبارة التقليدية الموقعة المقفاة وبين عبارة الشعر الحر المنسابة ، وهو بذلك ، يمزج بين القديم والجديد والواقعية والرومانسية[٤] .

وعلى أية حال ، فمهما كان المدى الذى وفق فيه صلاح عبد الصبور ،

---

(١) المرجع نفسه ص ١٦٩ .
(٢) « « « ١٧٠ .
(٣ ، ٤) المرجع نفسه ص ١٧٠ .

فإن الدكتور القط — يرى أن المسرحية لم يتحقق لها التوفيق الكامل . سواء في تصوير لحظات نفسية متنوعة أو صراع قوى ممتد . بل إن العبارة الشعرية تأتي في الأغلب على وتيرة واحدة ، إلا ما كان من اقترابها من لغة الحياة أحياناً ، على لسان بعض الشخصيات الشعبية ، وما كان من استخدامها من لغة شعرية على لسان الشخصيات الأخرى[1] .

وهكذا نرى أن الناقد يختار نماذج معينة من الشعر المسرحي تمثل اتجاهات في تأليف المسرحية ، محاولا من خلالها مناقشة مدى توفيق أولئك المسرحيين في التوفيق بين الشعر وبين المسرح . ولعلنا لاحظنا أن صلاح عبد الصبور قد كان أكثر وعياً بأصول المسرح من سابقيه ، ولعل نقطة ضعفه . . تكمن في لغــة المسرحية ، وبعض عناصر التشخيص ، ومن الواضح أن مأساة الحلاج تحقق ماكان يذكره الدكتور القط من إسقاط الواقع على التاريخ ، فالمؤلف وإن كان يعرض لشخصية تاريخية ، فإنه يعبر — في الحقيقة — عن أزمة معاصرة ، تتمثل في محنة المفكر المعاصر الملتزم ؟ .

* * *

وعن مسرحية « الأميرة التي عشقت الشاعر » للمؤلف أنس داود يقدم الناقد دراسة لتلك المسرحية التي تصور قضية هامة وهي إيمان الشاعر بقداسة الكلمة ، وقدرتها ، وإدراكه لغلبة القوة وسيطرتها ، ولكن ذلك الإيمان لا يلبث أن يتبدد على أرض الواقع ، فيضم الشاعر إلى رغبته في سيادة الكلمة وقدرتها ، ما لابد أن يدعم قدرة الكلمة وهي القوة وكأنه يدرك في نهاية الأمر ، أن الكلمة بكل ما تدل عليه من حرية وعدالة وكرامة للإنسان ، لاتثمر ثمرتها إلا بدعم من القوة ومساندتها يقول الناقد في هذا المعنى : « والشاعر في عصرنا الحديث يقف حائراً بين إيمانه بقداسة « الكلمة » وقدرتها وما يشهد من غلبة القوة وسيادة « السيف » ، وهو كثيراً ما يحلم بعالم تســودة الحرية والعدالة عن طريق القلم والسيف معاً . السيف

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧١ .

الذى يشهره صاحبه بهدى من الكلمة العادلة الحرة ، هكذا هتف الحلاج بعد أن استبدت به حيرته : « من لى بالسيف المبصر ! من لى بالسيف المبصر ! . . . »[1] .

ولا ينسى الناقد أن يربط بين هذه المسرحية من حيث الموضوع وبين مسرحيات أخرى لشعراء آخرين مثل عبد الرحمن الشرقاوى فى « الحسين ثائراً » و « الحسين شهيداً » ، ومعين بسيسو فى « ثورة الزنج » وصلاح عبد الصبور فى « مأساة الحلاج »[2] .

ويذكر الناقد تأثر كاتب المسرحية بصلاح عبد الصبور فى بعض المشاهد ، وفى استخدام الأقنعة ، وفى مواقف التمثيل ، وفى الصور الخيالية[3] . ولكنه يدرس العمل المسرحى كعادته من داخله ، ويرى فى المسرحية ما يسميه بالمسرحية الشاملة . ولا يرى فى مخالفتها للأسلوب التقليدى للتأليف المسرحى ضيراً ، ولا غضاً من قيمتها . فيقول : « وأغلب الظن أن المؤلف قد قدر حين بنى مسرحيته فى لوحات ومشاهد منفصلة أن يتلقاها الجمهور على نحو ما يتلقى المسرحية الشاملة التى تتآلف فيها عناصر كثيرة ، وتمتزج فيها الملهاة بالمأساة أحياناً ، ويغدو العمل « عرضاً مسرحياً » متكامل الجوانب ، لذلك يمكن أن يقال — إذا كان لا بد من بحث عن أبطال للمسرحية — أن الشعر هو بطل المسرحية ، إن صح هذا التعبير »[4] . وهو بهذا الحكم على بناء المسرحية لا يريد لنا أن نبحث فيها عن بناء تقليدى ، من صراع وحبكة ، وحدث متطور وغيرها من العناصر الأخرى ، وهذا لا يعيب بناءها ما دام يحقق غرض مؤلفها بصورة فنية فيقول فى هذا الصدد : « . . ومن العسير أن يتحدث ناقد هذه المسرحية عن بناء فنى وشخصيات وصراع ، حديثه عن مسرحية تقوم على حدث نام

---

(١) الشعر والمسرحية الشاملة (الأميرة التى عشقت الشاعر) مجلة إبداع العدد الحادى عشر السنة الأولى نوفمبر ١٩٨٣ ص ٥ .

(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٥ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٢ ، ١٣ .

(٤) المرجع نفسه ص١١ .

متطور وشخصيات ذات أبعاد نفسية وفكرية واضحة ، ومواقف متوترة تكشف عن خبايا النفس ، وتلتقى فيها الأضداد ، ولا يستطيع الناقد أن يحدد أبطالا للمسرحية ، إذ تتوزع الأحداث والمواقف وتختلط دلالاتها ، فلا يبقى للشخصيات الأولى فى المسرحية من البطولة إلا ظهورها مدة أطول فى مشاهد المسرحية ومواقفها ، وتستأثر الوصيفات فى غنائهن ورقصهن وتنكرهن بكثير من المشاهد حتى تشحب إلى جوارها شخصيتا الأميرة والشاعر »[1] .

فما دامت المسرحية تتسم ببناء غير تقليدى ، فيجب على الناقد أن يتعامل معها على هذا الأساس ،معتمداً على مدى أصالتها وقدرة الكاتب على تحقيق غايته من هذا البناء .

ويرى أن الشاعر فى مثل هذا البناء يعتمد على الشعر ذى النزعة الغنائية ، وعلى رسم الصورة ، وإذا كان الشعر هو البطل الحقيقى للمسرحية من خلال بنائها الخاص ، فقد اتكأ الشاعر على تحقيق العناصر الشعرية التى تؤدى غرضه المسرحى : « فمواقف المسرحية مليئة بالشعر « الغنائى » ذى الموسيقى المنغمة ، والقوافى المتتابعة والألفاظ الرقيقة ، والصور التى يستمدها الشاعر — فى الأغلب — من الطبيعة فى أصفى لحظاتها ، وأحفلها بمعانى الحب والخصب . وهو شعر يناسب الجزء الأكبر من المسرحية الذى يظفر الحب فيه بالنصيب الأوفى فى المواقف والأحداث »[2] .

وبعد الكشف عن لغة الشعر فى المسرحية ، يتحدث عن بعض العيوب التى يأخـذها عليها . كالنمطية فى رسم بعض الشخصيات الهزلية ، التى أصبحت أنماطاً فى المسرح الكوميدى العربى وهى نمطية لا نجدها عند أنس داود وحده ، ولكننا نجدها فى مأساة الحلاج أيضاً[3] ويحلل بعض شخصيات المسرحية مبيناً مدى التوفيق أو الإخفاق فى تقديمها على المسرح . وإذا كان

(١،٢) المرجع نفسه ص ١١ .
(٣) » » » ٨ .

الناقد قد كتب عن المسرحية بعد قراءتها ، ودون أن تعرض على خشبة المسرح ، فإنه يتوقع لها النجاح فيقول : « وإذا كان القارىء قد يجد فى تلك المشاهد الغنائية والاستغراق فى الحديث عن العواطف ، واللوحات المتناثرة ، ما يجور على البناء الفنى للمسرحية ، وعلى ما يبدو أنه محور أساسى فيها يناقش أسلوب مقاومة السلطان الظالم ، فإن « المشاهد » سيرى فى كل ذلك على خشبة المسرح بناء متكاملا مليئاً بالحيوية الممتعة فى مسرحية تمكن أن يقال إنها « ملهاة مأساوية » . ولا شك أن الشعر المنغم والقوافى المتتابعة والصور الحسية المستمدة من عناصر الطبيعة تخدم غاية الشاعر فى هذا الضرب من المسرحيات التى لا تقصد إلى التصوير الواقعى بقدر ما ترمى إلى تقديم « عرض شامل » يقوم فيه الغناء والرقص واللوحة والحركة بدور كبير »[1] .

ورغم جدية الموضوع ، فإن المؤلف اعتمد على الفكاهة التى وفق فيها فى أغلب الأحيان والتى لا تجعل المسرحية مأساة خالصة ، وإنما تمتزج فيها الجانبان . ويبين لنا الناقد ما يقصده بالمسرحية الشاملة فيقول : « والحق أن المسرحية فى بنائها ومشاهدها وطبيعة شخصياتها تمكن أن تعد من أعمال « المسرح الشامل » الذى يكون النص عنصراً من عناصر الإخرج والأداء ممتزجاً بعناصر أخرى من الحركة واللوحات والغناء والرقص . وبدون إخراجها على « المسرح » بهذا المفهوم تفتقد فى بنائها ومواقفها كثيراً من مقومات المسرح التقليدى المعروفة »[2] .

قلنا من قبل إن الناقد ربط المسرحية باتجاه شعرى لدى شعراء آخرين وقد أشار فضلا عن ذلك إلى أسلوب اتبعه أولئك الشعراء أنفسهم من إسقاط قضاياهم المعاصرة على التاريخ ، ويبدو لى ذلك أمراً طبيعياً لما كان يجرى فى المجتمع من شئون السياسة والحكم . ولكن كاتبنا أنس داود يستخدم التاريخ ممتزجاً بالحكاية الشعبية للوصول إلى هدفه[3] .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ١٣ .
(٢) « « « ٦ .
(٣) « « « ٥ .

وفى مقالته القصيرة : « مشهدان من مسرح معين بسيسو الشعرى » يقدم نقداً مركزاً جامعاً لفن الشاعر المسرحى ، وتعريفاً بالشاعر كواحد من كتاب المسرح الشعرى المعاصرين الذين استخدموا الشعر الحر للتعبير عن أفكارهم والقضايا التى تشغلهم فيثبت له دوراً أصيلا فى ذلك المسرح فيقول : يعد الشاعر « معين بسيسو » ثالث ثلاثة أقاموا عماد المسرح الشعرى فى إطار الشعر الحر ، بعد أن أحسوا أن « القصيدة » لا تكفى وحدها للتعبير عن قضايا العصر ومشكلات الوطن العربى . ولا تتسع لإمكانات ذلك الشكل الشعرى الجديد بما فيه من طلاقة ومرونة على أن كثيراً من شباب الأدباء والقراء لا يعرفونه . معرفتهم شريكيه فى الريادة . عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور»[1] . ويبين الصلة بين مسرحه ومسرح عبد الصبور ، والشرقاوى ويبين قضايا ذلك المسرح التى يلخصها فى ثلاث ، قضية فلسطين وقضية الحرية والعدل الاجتماعى ، وقضية تزييف التاريخ فى الماضى والحاضر . يقول : وإذا كان عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور قد حاولا أن يمزجا الشعر بالمسرح ، ووفقا فى كثير من الأحيان ، أو غلبا الشعر على المسرح أحياناً ، فإن « معين بسيسو» قد اتخذ من المسرح نقطة انطلاقه ، وحاول بوعى — فيه شىء من الإسراف — أن يطوع الشعر للمسرح ، وأن يستغل كل إمكانات المسرح فى إبراز ما تتضمنه مسرحياته من قضايا وقد كان مشغولا بقضيتين كبيرتين تدور حولهما كل مسرحياته ، هما قضية فلسطين ، وقضية الحرية والعدل الاجتماعى . وتتفرع من هاتين القضيتين قضية ثالثة ألحت كثيراً على وجدان الشاعر المسرحى حتى لتتردد بصورة أو بأخرى فى كثير من مواقف مسرحياته ، هى قضية « تزييف التاريخ » بأقلام الوراقين والمؤرخين ، وعلى ألسنة الشعراء فى الماضى ، وبوسائل الإعلام الجديدة فى العصر الحديث»[2] .

---

(١) مشهدان من مسرح معين بسيسو الشعرى مجلة إبداع ، العدد السابع السنة الثالثة يولية ١٩٨٥ ص ٧٥ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٥ .

ثم يكشف عن أسلوبه الفني فى عدد من السمات الفنية كاتصاف الشخصيات بالحدة والإحساس العنيف وإن كان الشاعر يتمكن من التغطية على ذلك بوضعها فى مواقف مسرحية مبتكرة تتغلب على التعبير المباشر أو النزعة الخطابية المألوفة فى المسرحيات القومية والسياسية .

ومن تلك السمات أيضاً إسرافه فى التوجيهات المسرحية ورسم الديكور ، ولكن هذا الجانب يتغلب عليه بجعل ذلك البناء المركب لمسرحه يتحول أو ينحل إلى أجزاء بسيطة تؤدى كل منها وظيفة مسرحية واضحة . ولكن المخرج لمثل هذه المسرحيات يضطر إلى تجاهل بعض تلك التوجيهات وعرض المسرحية وتأويلها بطريقته الخاصة .

والسمة الثالثة هى التغلب على الحوار المألوف بمقدرته الشعرية الفائقة باستخدام صور مجازية مبتكرة وعبارات شعرية أصيلة . وهو مع ذلك ينجح فى الاقتراب من لغة الحياة اليومية . وقد يمزج الأسلوب البيانى الرصين بالتعبير اليومى المبتذل لتحقيق السخرية اللاذعة ، أو تحقيق المفارقة .

ومن وسائله الفنية كذلك تقديم بعض المشاهد المبتكرة ليحقق عن طريقها تداخل الأزمنة ، ومنها استخدامه للرمز[1] .

* * *

(١) أنظر المرجع نفسه ص ٧٥ ، ٧٦ لمزيد من التفصيل عن السمات الفنية لمسرح الشاعر .

ثانيا : موقفه من المسرح المصرى المعاصر

تابع الدكتور عبد القادر القط المسرح المصرى المعاصر متابعة جادة واعية منذ ١٩٥٨ وذلك بعد ما قدمه من نقد للمسرح الذهنى لتوفيق الحكيم كما رأينا فى كتابه الأدب المصرى المعاصر سنة ١٩٥٥ ، وتميزت أعماله النقدية للمسرح المصرى فى التفاته إلى جوانب القصور ، وجوانب الأصالة فى ذلك المسرح الذى كان ما يزال فى مرحلة تجريب وتأصيل فكتب عن مسرحية الأستاذ محمود السعدنى « فيضان النبع » مقالا[1] بين فيه ما أصاب المؤلف من توفيق فى مسرحيته، كما بين نواحى القصور فيها دون أن يغفل ما كان سائداً فى تلك المسرحية التى تعالج موضوعاً وطنياً هو ثورة الجزائر من أجل التحرير . فأشار إلى المخاطر التى تواجه مثل تلك الأعمال منبهاً إلى أن هناك أسلوبين أحدهما مباشر ، والآخر أسلوب فنى فقال فى بداية المقال : « يستطيع من يكتب عملا أدبياً يصور فية حركة ثورية يشارك فيها بعواطف أو يختار بين طريقين : طريق يتحدث فيه عن تلك الحركة بأسلوب خطابى مباشر ، يصف ما فيها من بطولات وتضحية من جانب الثوار ،

---

(١) د. عبد القادر القط ، فى الأدب العربى الحديث ، مكتبة الشباب القاهرة ، ١٩٧٧ ص ٢٨٣ — ٢٧٦ وقد نشرت المقالة بجريدة المساء يوليو ١٩٥٨ .

ومن جبن ووحشية من جانب الأعداء ، ويعبىء فيها طاقات المحاربين النفسية ، ويدعو لقضيتهم بين الناس ؛ وطريق يرسم فيه صورة واقعية لهؤلاء الثائرين بما فى نفوسهم من قوة وضعف وإنسانية يعتريها الشك والخوف أحياناً ، ولكنها لاتلبث أن تتماسك وترتد إلى إيمانها وشجاعتها .

ولا شك أن الطريقة الأولى تشارك بدور فعال فى شد أزر المحاربين والدفاع عن قضيتهم ، ولكنها تخلو فى الغالب من العناصر الفنية والإنسانية التى تكفل للعمل الأدبى الدوام والبقاء ، فلا يلبث العمل أن يفقد قيمته بعد انقضاء المناسبة التى كتب من أجلها . أما الطريقة الثانية فإنها تكسب العمل طبعاً إنسانياً باقياً يجعله مصدراً خصباً لدراسة الطبيعة البشرية ، وحافزاً قوياً فى كل ثورة مماثلة وإن اختلفت ظروفها وشخصياتها »[1] .

ولاشك أن الدكتور عبد القادر القط يقف إلى جانب الطريقة الثانية ، وهى الطريقة الفنية والوحيدة لكى يكون هناك مسرح أدبى راق ، ولكنه مع ذلك يأخذ على المؤلف بعض المآخذ التى لا نريد أن نستقصيها ، وإنما نريد فقط أن نمثل بها . فكما أن المغالاة فى الخطابية والمباشرة عنصر مرفوض فى الأدب بعامة ، فإن المبالغة فى تصوير النوازع البشرية لا يقل عن المباشرة ضرراً بالمسرحية فيقف عند هذه الملاحظة ليقول : « ولكن المؤلف لحرصه الظاهر على تلك العناصر الإنسانية قد غالى فى مواقع الضعف وأكثر من الشخصيات المهتزة المترددة حتى أوشك أن يفسد الهدف الذى من أجله كتب هذه المسرحية . وقد يتسع إطار الرواية لمثل تلك اللحظات والشخصيات الكثيرة ، إذ يمكن للمؤلف أن يباعد بينها ويرسم ما يقابلها من لحظات وشخصيات مؤمنة قوية . أما إطار المسرحية المركز فإنه يحشدها فى حيز زمنى ومكانى ضيق لا يجد المشاهد معه مفراً من الإحساس بها إحساساً قوياً قد يطبع فى نفسه صورة لهؤلاء المكافحين غير التى أراد المؤلف أن يرسمها ، وقد تصلح هذه الطريقة بعد أن تنقضى ثورة الجزائر وتصبح مجرد حادث تاريخى يستخرج منه المؤلف دراسات للنفس البشرية فى مواقف الحياة

(١) المرجع نفسه ص ٢٨٣ .أ

المختلطة . أما وثورة الجزائر لا تزال حية تكافح فإن من الخير أن يوفى المؤلف الجانب البطولى حقه ويقتصر قدر الطاقة فى تلك العناصر الإنسانية الخاصة »[1].

ويدخل فى إطار المسرحية السابقة موقف الناقد من مسرحية « اللحظة الحرجة » ليوسف إدريس التى هاجمه النقاد من أجلها هجوماً حاداً ، لأنه صور بعض الشخصيات الوطنية بصفات تتنافى وصفات البطل الوطنى المثالية ، فكتب مقالة بعنوان : « اللحظة الحرجة والشعور القومى » فى مجلة الشهر ، ١٩٥٨ م . دافع فيها عن المؤلف دفاعاً ينبع من قواعد الفن المسرحى والفهم الدقيق له . فبين هدف المؤلف بقوله : « . . أراد الدكتور يوسف إدريس أن ينقل موضوع الشعور القومى من المستوى العاطفى المألوف إلى مستوى فكرى جديد . فاختار لبطولة مسرحيته شخصاً مؤمناً بفرديته إلى أقصى الحدود ، ودفع به من خلال أزمة نفسية حادة إلى كفر فى النهاية بفرديته وآمن إيماناً فكرياً ووجدانياً معاً بضرورة الإيثار والتضحية فى سبيل الوطن .

وقد عاب كل من كتبوا عن المسرحية على مؤلفها أنه اختار شخصاً لا يمثل ما ساد معركة بورسعيد من تفان فى الدفاع عن الوطن وحماسه فى رد العدوان عنه . فصار — فى رأيهم — شخصية شاذة ، تقدم صورة زائفة لشعور المصريين أثناء المعركة ، ولا تصلح لكى يعالج المؤلف من خلالها مثل ذلك الموضوع القومى الكبير . وقد يصح هذا الانتقاد لو أن المؤلف كان قد استهدف تصوير المقاومة الشعبية للعدوان على بورسعيد وتمجيد ما أبدى الشعب من ضروب البطولة والفداء »[2] .

ثم يمضى الناقد فى بيان ظاهرة واضحة فى التأليف المسرحى الذى يتناول الموضوعات القومية ، وكيف أصبحت شخصياته تتسم بالبطولة المطلقة

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٨٤ .

(٢) د . عبد القادر القط ؛ قضايا ومواقف ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

ولا يعتورها الضعف البشرى فى لحظات معينة ، بل تظل ذات لون واحد بطولى ، مما يقلل من قيمتها الفنية ، فيقول : « والحق أننا الكثرة ما قرأنا من أعمال تهدف إلى هذا الغرض ، ولما تفرضه معاركنا المتصلة مع الاستعمار على أدبنا من تعبئة للشعور لتصمد فى هذه المعارك قد أصبحنا نتوقع من كل عمل أدبى يتحدث عن مثل هذه الموضوعات القومية أن يلتزم الجانب الوجدانى المحض ، ويصور البطولات المطلقة والتضحيات الرائعة المجيدة دون إشارة إلى ما قد يكون فى نفوسنا من ضعف أو جبن أو تردد ، على حين لا ينبغى أن يقتصر دور الأدب على هذا الجانب العاطفى وحده ، بل لا بد أن نتعرف من خلاله على أدوائنا النفسية والاجتماعية الكامنة التى تتكشف أثناء ما يعرض لنا من لحظات حرجة . . »[1] .

ثم ينتقل إلى بيان غرض المؤلف وأنه مخالف لغرض ناقديه ، ومن ثم لم يفهموه فهماً صحيحاً ، فقال : « على أن المؤلف لم يهدف إلى تمجيد البطولة والتضحية أو الكشف عن العيوب والنقائض بل أراد — كما قلنا — أن ينقل الشعور بالقومية من صعيدها العاطفى إلى صعيد فكرى جديد ؛ وهو لم يجىء بشخصية « نصار » لكى يمثل بها شعور المصريين أثناء المعركة ، ولكن لكى يرمز إلى فكرة الفردية ويضعها وجهاً لوجه أمام فكرة القومية لينتهى من خلال هذا اللقاء العنيف الطويل إلى ذلك الإيمان الفكرى الذى يريد أن يقوم فى نفوس الناس جنباً إلى جنب مع إيمانهم العاطفى بالقومية . لذلك كان لا بد لشخصية نصار من أن تكون موغلة فى فرديتها وأن يكون احتجاجها لهذه النزعة منطقياً مقنعاً حتى لا يظهر زيفها واضحاً منذ البداية ، وتبدو القومية منذ المشاهد الأولى للمسرحية فى صورتها المجيدة المألوفة ، ويكون انتصارها فى النهاية أمراً مفروغاً منه . فتلاقى الأفكار هو الطريقة المثلى فى العمل المسرحى الذى يستهدف إقناع المشاهدين بقضية فكرية كبيرة »[2] .
ويضرب مثالا لذلك بما فعله إبسن النرويجى فى مسرحيته « بيت الدمية »[3] ٥

(١ ، ٢) المرجع السابق ص ١٧٥ .

(٣) أنظر حديثه عن بيت الدمية المرجع نفسه ص ١٧٥ ، ١٥٦ .

ولاينسى الناقد أنه ينبغى أن نبعث الشعور بالقومية بأسلوب جديد طالما كنا ندرك أن شعبنا تعرض للاستعمار التركى والبريطانى مما أشاع فى نفوس أبنائه كثيراً من القيم الفاسدة . وأن الأدب — بما فيه — الأدب المسرحى ينبغى أن يقوم بذلك ، وبأسلوب جديد : يقول : « وإذا كنا نريد أن نبعث الشعور بالقومية بعثاً جديداً ، ونهيء الطريق لإصلاح ما فسد من مقومات حياتنا الأخلاقية والاجتماعية ، فإن على الأدب أن يشارك فى هذا البعث والإصلاح بأسلوب جديد كذلك ، وعليه أن يعين الفرد فى صراعه بين الذاتية والغيرية فلا يكتفى بتأكيد ما لديه من إيمان عاطفى بالقومية ، بل لابد أن يضيف إلى الجانب العاطفى — كما قلنا — بعداً فكرياً يجعل من هذا الإيمان مبدءاً فكرياً كما هو عقيدة وجدانية ، فالفكر وحده هو الذى يستطيع أن يجيب على الأسئلة التى تثور فى ذهن الفرد فى اللحظة الحرجة فتزعزع إيمانه العاطفى »[1] .

ثم يقول : « ومن هنا أراد الدكتور يوسف إدريس أن ينقل موضوع الشعور القومى من المستوى العاطفى المألوف إلى مستوى فكرى جديد . فاختار لبطولة مسرحيته شخصاً مؤمناً بفرديته إلى أقصى الحدود ، ودفع به خلال أزمة نفسية حادة إلى أن كفر فى النهاية بفرديته ، وآمن إيماناً فكرياً ووجدانياً معاً بضرورة الإيثار والتضحية فى سبيل الوطن »[2] . ويمضى الدكتور القط فى بيان الجوانب الفنية فى المسرحية ، ولاينكر أن بها بعض الهنات ولكنها لا تسقطها كعمل مسرحى طيب[3] .

والدكتور عبد القادر القط يلمس هنا جانبين أشرنا إلى أولهما ، أما الثانى فهو وظيفة الفن فى المجتمع . فلا بد أن يرتبط الفن بالمجتمع أو على الأقل يعبر عن مشاكل هذا المجتمع ، ولكن بصورة فنية ، فليس الفن رؤية خاصة بمعزل عن الواقع ، ومن ثم كان موقف الناقد من توفيق الحكيم الذى رأى أن مسرحياته عديمة الجدوى — أى مسرحياته الذهنية — لفشلها

(١،٢) المرجع نفسه ص ١٧٤ .

(٣) أنظر المرجع نفسه ص ١٧٤ - ١٨٠ .

فى تصويرها النوازع البشرية ، وخضوعها لأفكار معدة سلفاً ، تحول بين شخصياتها وبين السلوك الذى يفترض أنها تسلكه فى مواقف المسرحية المختلفة . وهو ما يجعلها تخفق فى إحداث الأثر المطلوب لدى المتلقى . ومن هنا يؤاخذ الحكيم لما يصاب به المتلقى من حيرة وعدم استجابة ، وذلك بقوله : « وأما من حيث القارىء فإن الأمر يختلط عليه اختلاطاً شديداً ، فهو يجد نفسه فى كثير من الأحيان أمام شخصيات إنسانية فى مواقف من الحياة ، ولكنها تسلك إزاء هذه المواقف سلوكاً شاذاً يتفق مع فكرة المؤلف ، ثم يجد نفسه مرة أخرى وقد تلاشى من بين يديه وجود تلك الشخصيات وأصبحت مجرد أفواه للحوار الذى يتحدث به المؤلف عن نفسه . وهو لذلك لا يدرى على أية صورة ينبغى أن يستجيب للعمل الذى يقرؤه ، أيلتمس فيه ما يعرف من عناصر المسرحية الحقيقية بما فيها من معالجة لمشكلة اجتماعية أو نفسية خاصة ، وتصوير لأزمات ومواقف تعرض لشخصيات المسرحية ، فيسلكون إزاءها سلوكاً يرضى عنه أو يسخط عليه ، أم يبتغى فيه ما يعرف من عناصر الحوار الفكرى الذى يتسم بالموضوعية والوضوح ، والتتبع المستقيم للفكرة حتى يصل إلى نتيجة ما . والقارىء فى كلتا الحالين لا يجد فى ذلك العمل ما يرضيه »[1] .

ويقول عن وظيفة المسرح سنة ١٩٦٨ : « ولكن مما لا شك فيه أن المسرح — فى هذه المرحلة التى يجتازها العالم العربى — ينبغى أن يحتل مكانة مرموقة بين الفنون الأدبية الأخرى ، لا لأنه وسيلة سريعة للنجاح الجماهيرى للكتاب والممثلين والمخرجين ، بل لأنه أداة فعالة فى خدمة المجتمع والمشاركة فى نموه الحضارى وتطوره نحو مستوى أفضل من الأخلاق والذوق والعلاقات الاجتماعية ، والفن الواعى لحقائق الحياة وروح العصر . . . فهذا التلقى الجماعى للعمل المسرحى المجسم بالتمثيل والإخراج ، ينفذ بكل ما فى العمل

---

(١) فى الأدب المصرى المعاصر ص ٤٨ ، ٤٩ وانظر حديثه عن ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ٤٩ ، ٥٠ .

من قيم إلى وجدان الجماهير ويخلق بينهم إحساساً مشتركا بما يعالج من قضايا ومشكلات»[1] .

اويعود مرة خرى فى كتابه من فنون الأدب (المسرحية) فيوضح فكرته تلك فى أن العمل المسرحى لا يمكن أن يقرأ فحسب ، بل لا بد أن يمثل ، وأن يخرج على يد مخرج يفهم النص فهما واعيا عميقا ، فيقول : «ينظر كثير من الناس إلى المسرحية على أنها عمل أدبى مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح ، كما تقرأ الرواية أو يقرأ ديوان من الشعر. والحق أن النص المسرحى ، مهما تبلغ قيمته الأدبية — لا يمكن أن يكشف للقارىء عن كل قيمه ومعانيه ورموزه إلا إذا ربط القارىء بينه وبين المسرح ، فجسم شخصياتها وتخيل حركاتها وإشاراتها وأسلوب حديثها ، ووقف عند الإرشادات المسرحية التى يقدم بها الكاتب فصوله أو يشير بها إلى حركة الأشخاص أو طبيعة انفعالاتهم ، ليستعين بها على ما يحمله النص المسرحى من حقائق اعتماداً على ظهورها فى الأداء والإخراج .

وكثيراً ما يتجاوز القارىء وصف المؤلف للمشهد المسرحى ويقبل على قراءة النص وحده فيفوته الإطار العام الذى تتحرك فيه الشخصيات على خشبة المسرح بما يمكن أن يوحى به من طبيعة العصر أو المكان أو الحديث أو الشخصية ، كما يعجز عن تخيل دخول الشخصيات وخروجها وحركتها على المسرح وكلها عناصر لا تجرى فى المسرحية عرضاً ، بل يرسمها المؤلف عن قصد لينقل إلى المشاهد صورة كاملة لشخصيات المسرحية وأحداثها وبنائها الفنى»[2]. ثم يبين الجهدالذى تتطلبه قراءة النصالمسرحى وصعوباته[3] ثم يقول مبيناً الارتباط القديم بين النص المسرحى ، وبين المسرح : « وارتباط النص المسرحى بالمسرح ارتباط قديم قام منذ أن نشأ هذا الشكل الأدبى

---

(١) فى الأدب العربى الحديث ص ٣١٨ .

(٢) د. عبد القادر القط ، من فنون الأدب ـ المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت . لبنان ، ١٩٧٨ ص ٥ .

(٣) أنظر من فنون الأدب ص ٥ ، ٦ .

عند الإغريق ، فلم يكن أحد يكتب مسرحية للقراءة ، بل كان الهدف الأول للمؤلف أن يرى أحداثه وشخصياته وحواره وبناءه الفني وقد استحال إلى مشاهد مجسمة حية أمام الآلاف من الجمهور . وقد أثر ذلك فى طبيعة التأليف المسرحى حينذاك لخضوعه لطبيعة المسرح الإغريقى وإمكاناته . . »[1] .

ويصدر الناقد عن موقف شامل من العمل المسرحى يبدأ بنقد النص ولا يغفل الإخراج والتمثيل لإيمانه بأن النص الجيد قد يفقد قيمته على يد مخرج لا يفهمه ، أو ممثل لا يستطيع تقمص الدور الذى يسند إليه[2] . كما لاينسى دور المخرج فى إفساد تلك المسرحية فيقول : « على أن الذى ظلم المسرحية بحق هو الإخراج . فقد حبس المخرج شخصياته فى حجرة مغلقة ، ولم يعط المشاهد لمحة واحدة من تلك التلال المغطاة بالثلوج ، ومن جبال الجزائر التى يناضل هؤلاء المحاربون فى سبيلها ، ولو فعل لأضفى على المسرحية كثيراً من الحياة وأدخل إلى المنظر كثيراً من الحركة والعناصر الجمالية ، ولم يضطر الممثلين أن يصوبوا بنادقهم نحو النوافذ المغلقة فى موقف رمزى جامد . كما أن دخول الشخصيات وخروجها كان فى كثير من الأحيان ارتجالياً غير منطقى[3] .

وتلك النظرة الشاملة تريد للمسرح أن يركز على العنصر الإنسانى فى الواقع المصرى . وألا يكون وليد ظروف طارئة ، ومناسبات مؤقتة عارضة يحاول الكاتب التعبير عنها تعبيراً سطحياً أو مبالغاً فيه ، فيفقد العمل قيمته بتغير الظروف ، ولا يحقق رسالته الفنية .

ومن المبالغات التى يأخذها المؤلف على مسرحية بداية ونهاية المأخوذة عن رواية نجيب محفوظ المعروفة ، الكآبة المفروضة على واقع هذه المسرحية فيقول : « . . فإننا نحس فى المسرحية بفتور وكآبة غير تلك الكآبة الطبيعية التى تنبع من مأساتها العميقة . ولعل ذلك راجع إلى ضيق الحيز الذى يتحرك

---

(١) المرجع السابق ص ٦ .
(٢) أنظر حديثه عن الممثلين فى مسرحية السعدفى المرجع نفسه ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٨٦ .

فيه الممثلون من ناحية ، وإلى السواد والصرامة التى تشيعها الأم فى ثياب حدادها وحركاتها المتصلبة البطيئة ، وإلقائها الرتيب ، وكان يمكن أن تخفف من ذلك شيئاً ما بإلفها لحياتها الجديدة أو اترقبها قرب نجاحها فى كفاحها الطويل . وما كان أغنانا عن منظرها وهى تصلى فى بدء الفصل الرابع ، ذلك المنظر الذى يذكرنا مرة أخرى بالعاطفية الممجوجة فى كثير من أفلامنا ذات المغزى الخلقى . . »[1] .

وهكذا نرى الناقد يعارض بشدة المبالغة،سواء فى تصوير الملهاة أو المأساة إذ يرى أن الاقتصاد والواقعية فى تصوير تلك الجوانب كفيلة بتحقيق الهدف المسرحى المنشود ؛

كما يعارض الدكتور عبد القادر بشدة الإسفاف فى تناول الأمور الجنسية بحيث تصبح وكأنها مقصودة لذاتها ، أوعملا تجارياً يخاطب الغرائز وحدها .

فيقول مثلا : « وقد اضطر إلى جانب هذا — لكى يلم بأجواء الرواية المختلفة — أن ينقل أحداثها طوال الفصل الثالث إلى حى البغاء حيث نرى قصصاً رخيصا ونسمع أغانى مبتذلة ، ودعابات سوقية لاغاية من ورائها إلا أن نشاهد كيف انغمس حسن فى تلك الحياة ، وكيف استطاع أن يساعد أخاه الطموح حسنين ليلتحق بالكلية الحربية . وقد عجبت للدكتور مندور — وقد قرأ المسرحية وأجازها — كيف رضى عن وجود هذا الفصل غير المسرحى ، ولم يلتفت إلى وجه الشبه بينه وبين مناظر السينما التى يقحمها المخرجون على رواياتهم إقحاما ، ونحاربها نحن قدر المستطاع . . »[2] .

ومن ملاحظاته المتصلة بهذا السبيل ما أخذه على المسرحية من موقف أحمد بك يسرى من أرملة صديقه القديم حيث فكر فى الاتصال الجنسى

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٨٩ ، وقد صدرت دراسته للمسرحية فى مقال بجريدة الجمهورية فبراير ١٩٦٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٨٩ .

بالأرملة ممهداً له بالغزل فيقول : « وانظر مثلا إلى عجلة الأستاذ المقتبس فى تصويره لأنانية أحمد بك يسرى ووضاعته حين جعله يغازل — فى صورة مفاجئة شاذة — أرملة صديقه القديم ، وقد جاء يعرض عليها معونته بعد وفاة زوجها بأيام ، تماماً كأى حيوان ينزو على أى أنثى تصادفه »[1] .

ومع ذلك الاهتمام بتلك العناصر فإن الناقد لا يغفل الجوانب الفنية الأخرى للمسرحية ، كالتحليل المتأنى لمصائر الشخصيات ، أو تتبع مصائرهم تتبعاً دقيقاً ، وتكدس المسرحة بالشخصيات ، وعجز المؤلف عن تحريك خيوط المسرحية فى حين ينجح المؤلف الأصلى لها فى تحقيق ذلك فى عمله الروائى لاختلاف طبيعة الفنين[2] .

وكما قلت من قبل لا يغفل الناقد عن العناصر الأخرى للمسرحية كالإخراج والتمثيل ، فيثنى على من يوفق ، وينبه غيره[3] .

وقد احتفل الدكتور القط بسعد الدين وهبه حتى اعتبر هذا المؤلف أثيرا بعنايته ، وذلك عندما قدم مسرحيته « المحروسة » ١٩٦١ بمقال نقدى بعنوان « المحروسة بداية تبشر بخير كثير » ، وقام بتحليل المسرحية وبيان ألوان التوفيق فى تأليفها[4] . كما يعود مرة أخرى إلى تقديم مسرحيته الثانية « السبنسة »[5] .

لقد تبنى الدكتور عبد القادر القط كثيراً من المواهب فى مختلف فنون الأدب وقدم جهداً كبيراً فى التوجيه ، والدفع إلى الأمام ، ولم يتوان لحظة عن تشجيع أى أديب ناشىء طالما وجده موهوباً أو يبشر بالخير . ولكنه لاينسى مسئوليته إذا وجد مثل ذلك الكاتب لا يحقق ما يرجى منه

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٨٩ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٢٨٧ ، ٢٨٨.
(٣) » » » » ٢٩٠ ، ٢٩١.
(٤) » » » » ٢٩٢ ، ٢٩٣ وانظر المقال بجريدة الإهرام ٩ ديسمبر ١٩٦١ .
(٥) أنظر المرجع نفسه ص ٢٩٨ — ٣٠٣ .

فى إحدى المسرحيات ، فيتناولها بالنقد الدقيق مبيناً نواحى القصور فيها ، وتلك المسرحية هى « المسامير » لسعد الدين وهبه ، فيأخذ عليه عدداً من المآخذ ، منها أن المؤلف لم يستطع أن يجعل لشخصياته أو أحداثه المستمدة من ثورة سنة ١٩١٩ أبعاداً تتجاوز واقعها الزمنى ، كما أن حوار تلك الشخصيات ليست له دلالة أكثر من معانيه الظاهرة .

ولكن المؤلف يمنح تلك الشخصيات بعداً ثانياً بحيث يصبح لها إلى جوار بعدها التاريخى بعد رمزى يمثل بعض الشخصيات المعاصرة ، وتتحول الأحداث الماضية إلى حاضر تعيشه الشخصيات منذ العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦ م . كما تكتسب الأحداث دلالة على الحاضر وشخصياته وأحداثه بدلا من الدلالة على الماضى التاريخى وحده [1] . وذلك — كما هو واضح — لأن المؤلف أراد لها أن تعكس كثيراً من المفاهيم الاجتماعية المقتبسة من طبيعة المرحلة الاشتراكية التى يمر بها مجتمعنا منذ ١٩٥٢ م . ولعل الدكتور عبد القادر القط يريد أن يكشف الطبيعة الدعائية للمسرحية التى غالباً ما تكون ثمرتها إغفال كثير من الجوانب الفنية والبعد عن الواقعية فى التصوير ، أو تكلف ما يمكن أن يحقق ذلك ، ويكشف عن رأيه هذا بقوله : « فإننا نلمس هندسة غير خافية فى شخصيات المسرحية وحوارها تعكس كثيراً من مفاهيم المؤلف الاجتماعية المقتبسة من طبيعة المرحلة الاشتراكية التى يمر بها مجتمعنا منذ ثورة ١٩٥٢ » [2] . « وأمام هذه « الهندسة » الاجتماعية كان لا بد لكل شخصية من هذه الشخصيات أن تقول شيئاً ، وأن يكون هذا القول ممثلا للموقف أو الطبقة أو المفهوم الذى تمثله . وهكذا تشعب الحوار فى دوائر متداخلة دون أن يصل ، إلا فى النادر ، إلى شىء من التوتر أو الشاعرية أو الدلالة يمكن أن تمس فكر القارىء أو وجدانه . وهكذا ظلت الشخصيات طوال الفصلين الأولين مجرد أبواق تردد أقوالا جوفاء حول جدوى المقاومة أو عبثها دون أن تتاح الفرصة للمؤلف ليكشف عن

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٣٨ — ٣٣٩ .
(٢) « « « ٣٣٩ .

العلاقات بين هذه الشخصيات وقيمها المادية والروحية مما يمكن أن يكون أساساً للربط بين الحاضر والماضي ربطاً فنياً سليماً في الفصل الثالث»[1] .

ولا شك أن محاولة إسقاط الماضي التاريخي على الحاضر أمر مشروع ، ولكن المؤلف لتحقيق فكرته الخاصة زيف ذلك الماضي ، بادعائه ما يعرف بسلبية المثقفين المزعومة ، ومحاولة فرضها على الواقع المصري يقول الدكتور عبد القادر القط : « فمن المعروف مثلا أن المثقفين من مدرسين وطلبة وموظفين وصحفيين كان لهم دور كبير في قيام ثورة عام ١٩١٩ . ولكن المؤلف — جرياً فيما يبدو — على ما شاع في السنوات الأخيرة من أن للمثقفين أزمة وأنهم منفصلون عما يحدث في المجتمع من تطور» [2] . إلى غير ذلك من الأفكار التي تفرض على المسرحية فتخفق في تحقيق هدفها الفني والاجتماعي .

وكان على الدكتور عبد القادر القط أن يقف بحزم ضد الإسفاف ، أو تزييف المشاعر الإنسانية ، وسوء الفهم لفنية المسرح ، وهو هذه المرة يوجه نقده لثلاث مسرحيات من ذوات الفصل الواحد لصديقه المؤلف المسرحي المعروف نعمان عاشور ، وهو منذ البداية ينبه للدور الريادي لنعمان عاشور في المسرح المعاصر فيقول : « لا ينكر أحد الدور الرائد الذي قام به نعمان عاشور في مسرحنا العربي المعاصر ، ولأنه كان أول المؤلفين الشبان الذين شاركوا في اجتذاب الجمهور إلى المسرح بعد أن كان قد انفض عنه . لذلك لا بد أن نناقش أعماله كما تناقش أعمال مؤلف صاحب رسالة فنية وموهبة كبيرة . . بصراحة رائدها الخير ومكاشفة مبعثها التقدير »[3] .

وهذا النقد الذي بين الناقد دوافعه له، هدف آخر وهو مقاومة اتجاه نقدي ينصرف إلى المضامين ويغفل النقد الفني فيقول عن مسرحيات المؤلف .

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٤٠ .
(٢) » » » ٣٤٠ ، وانظر ص ٣٤١ .
(٣) المرجع نفسه ص ٣٠٩ .

الثلاث : « ولكننا مع ذلك لا نستطيع قبل أن نعقد الصلة بينها جميعاً إلا أن نتلقاها ونحكم عليها واحدة واحدة ، كل فى إطارها الفنى الخاص ، فطالما أهمل نقادنا فى الأيام الأخيرة الصورة الفنية للعمل المسرحى ، وعنوا عناية مسرفة بتأويل رموزه ومضامينه حتى أصبح النقد عندنا كحل الرموز أو تفسير الأحلام »[١] . وقد كان له موقف مع الدكتور لويس عوض بشأن هذه القضية النقدية [٢] . وبعد تحليله للمسرحيات الثلاث لنعمان عاشور يكون الدكتور القط قد بين بوضوح إخفاقها جميعاً فى تحقيق غايتها الفنية للأسباب الآتية :

أولا : فشل الشخصية الرئيسية فى المسرحية فى تحقيق ما أريد لها من دلالة على خواء الطبقة الارستقراطية المصرية بعد ١٩٥٢ ، وبخاصة عندما حاول أن يكشف عن أبعاد تلك الشخصية بالاعتماد على السكر .

ثانيا : غيبة التفاعل بين الشخصيات وطبائعها وحوارها .

ثالثا : استخدام المؤلف لموضوع لا يصلح للكوميديا مثل موضوع الموت . وما يدور فى إطاره من مبالغات فى التشخيص ، وتزييف للعواطف الإنسانية الحقيقية أو الصادقة إزاءه .

رابعا : الفشل فى تصوير نوازع الشخصيات ، أو الوقوف عند نهاية طبيعية لذلك [٣] .

ولم نستقص كل التفاصيل النقدية حول هذه المسرحيات الثلاث ذات الفصل الواحد ، وحسبنا إبراز ما أراده الناقد من تركيز على الجانب الفنى والإنسانى والاجتماعى لفهم المسرحيات وبيان أسباب إخفاقها التى ترجع إلى عدم التوفيق فى اختيار الموضوع أو تقديم الشخصيات أو إنهاء المسرحية . أو غير ذلك مما ذكرناه .

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٠٩ والدراسة مقالة بعنوان « الليالى الثلاث » ، روزاليوسف ١٦ مايو ١٩٦٦ .

(٢) أنظر قضايا ومواقف . ص ٩٥ — ٩٨ وذلك بمقال عنوانه « النقد الأدبى وحل الألغاز » .

(٣) فى الأدب العربى الحديث ، مرجع سبق ذكره ص ٣٠٩ — ٣١٧ .

ويمضى الدكتور عبد القادر القط فى تلك المرحلة محاولا تحقيق هدفين ظاهرين : نقد المسرح وتوجيهه ، والوقوف فى وجه كل استخدام غير فنى لأداة من أدوات الكاتب المسرحى . فكما وجه نقداً تفصيلياً لسعد الدين وهبه فى مسرحية « المسامير » لإخفاقها فى استخدام التاريخ والرمز . أو بعبارة أخرى فى إسقاط الماضى على الحاضر ، يتصدى لأسلوب آخر هو أسلوب استخدام الأسطورة أو السيرة الشعبية فى المسرح . ولا شك أنه يعى أن ذلك الاستخدام مشروع وأن كثيرين قد استخدموا الأسطورة ونجحوا نجاحاً تاماً فى ذلك والعبرة فى النهاية بالتطبيق . فيقول : « من حق المؤلف العصرى أن يفسر الأسطورة أو السيرة الشعبية تفسيراً جديداً يربط بينها وبين مشكلات عصره ، أو يقرب بينها وبين الأطر الفنية السائدة فى ذلك العصر . وهذا ما حاوله الأستاذ ألفريد فرج فى مسرحيته الجديدة « الزير سالم » أو هو على الأقل ما نوى أن يحاوله كما جاء فى مقدمة المسرحية » (١).

ويرى فى مسرحية « الزير سالم » لألفريد فرج مسرحية تحاول أن تتخذ الشكل الملحمى أسلوباً لها (٢) .

ولكنها تخفق فى ذلك لاختلاط مفهوم السيرة بمفهوم المسرح عنده : « وإذا كنت قد ألححت فى الحديث عن ظاهرة السرد فى المسرحية ، واختلاط مفهوم السيرة بمفهوم المسرح ، فما ذلك إلا حرصاً على موهبة من أكثر المواهب المسرحية جدية لدينا من أن ينزلق بها الجد المسرف إلى زلل المسرح الذهنى ، أو الانسياق وراء البحث عن الأصالة بأى ثمن . وفى رأيى أنه قد آن للأستاذ ألفريد فرج أن يجرب فنه فى مسرحية عصرية جادة فلعل ذلك أن يستخرج كل ما لديه من أفكار ومشاعر ملتصقة بطبيعة الحياة العصرية فى إطار تمليه طبيعة هذه الحياة » (٣) .

وهكذا يلاحظ الدارس أن المقالة النقدية العميقة تعالج ظاهرة فنية

---

(١) المرجع السابق ص ٣٤٨ .

(٢) المرجع نفسه ص ٣٥٠ ، ٣٥١ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٥٦ والمقالة منشورة فى مجلة المسرح ديسمبر ١٩٦٧ .

خاصة، تمثل انحرافاً عن أساليب الفن فيتصدى لها مقوماً ومفسراً أو ناقداً ومنبهاً إلى أن الواقع غني بمادته، وربما استطاع المؤلف المسرحي أن يكون أكثر انتفاعاً به من محاولات التجريب التي قد تصاب بالنجاح أو الإخفاق.
وفي إطار موقفه من الأشكال الجديدة في المسرح والذي قلنا من قبل إن العبرة فيه بالتطبيق وليس في مجرد الجدة الشكلية التي قد تتحقق بمعزل عن الأصالة، يقوم الناقد ببيان هذا الموقف مرة أخرى في نقده لمسرحية «ليالي الحصاد» للأستاذ محمود دياب فيقول: «ولست أحب أن ألح كثيراً على هذا الشكل الطريف الذي اختاره الأستاذ محمود دياب لمسرحيته، فهو على أية حال ليس جديداً في التأليف المسرحي ونستطيع أن نجد أغلب عناصره متفرقة في أعمال مؤلفين معروفين مثل ثورنتون وايلدر، وبراندللو وبريخت من الكتاب المصريين»[1]، ويقول: «لذلك لا ينبغي أن يشغلنا هذا الشكل الجديد كثيراً بالحديث عن مقوماته فالمقياس الصحيح لأي شكل هو ما استطاع الكاتب أن يحققه ومقدار ما بلغ فيه من أصالة وفردية تنأى به عن أن يكون مجرد متبع لتيارات التجديد. فلندع إذن مؤقتاً الحديث عن «مجرد» هذا الشكل ولننصرف إلى متابعة التطبيق»[2].

وهو «في ليالي الحصاد» لاينسى نظرته الشاملة إلى العمل المسرحي نصاً، وإخراجاً وتمثيلا، فيثني على الممثلين الموفقين[3]، وعلى المخرج بقوله: «وقد رسم المخرج لوحة جميلة بالغة التأثير «لعلي الكتف» وصوت ضميره، وقد وقف كل منهما في طرف مقابل من المسرح وسلط عليه شعاعاً ساقطاً من الضوء يتبادلان الحوار والصراع»[4]. ولكنه لا يلبث أن يتوقف عند ظاهرة من الظواهر التمثيلية في المسرحية، وهي المبالغة في الأداء التي قد تعجب الجماهير ولكنها تفسد الأداء المسرحي، ولكونها ظاهرة عامة يلفت إليها الأنظار لما لها من خطورة على الفن المسرحي فيقول:

(٢،١) في الأدب العربي الحديث ص ٣٥٧، ٣٥٨.
(٣) أنظر المرجع نفسه ص ٣٥٩، ٣٦٠.
(٤) » » » » ٣٦٠.

« على أن لى ملاحظة على هذا المشهد وأمثاله من المشاهد الدرامية العنيفة فى إنتاجنا المسرحى ، فقد أصبح من المألوف بعد أن يبلغ الموقف ذروته من الانفعال أن يقف الممثل صامتاً منهاراً ، أو يرتمى ليخبط الأرض بكفيه يأساً وكمداً ، أو يرقد هامداً من أثر ماعاناه من صراع عنيف . وينقطع سياق التمثيل لحظات يصفق الجمهور عادة خلالها إعجاباً بما شاهد من أداء جميل . وقد رأيت هذا الموقف يتكرر بصور مختلفة فى هذا الموسم المسرحى ، « فى الزير سالم » ، و « ليالى الحصاد » ، و « آه ياليل يا قمر » ولاجدال فى أن الممثلين فى المسرحيات الثلاث كانوا على مستوى ممتاز من الأداء النفسى والفنى ، ومع ذلك فكم تمنيت لو أن المشهد قد اتصل مباشرة بما يليه حتى لا يصبح فى شعور المتفرج مجرد « أداء » ممتاز ينقطع عن سياق الأحداث بعده إلى أن يستعيد الممثل وجوده الطبيعى . ويمكن لهذا الاتصال أن يتم إما بأن يحاول الممثل أن يهبط بالتدريج من قمة انفعاله دون توقف أو بأن ينتقل الحوار والحركة إلى شخصيات أخرى على الفور[1] .

وهكذا نلاحظ أن الدكتور عبد القادر القط يتابع الحركة المسرحية فى إبان تلك الفترة الممتدة من ١٩٥٥ حتى السبعينات بوعى الناقد المدرك لطبيعة تلك المرحلة التى تعتمد على التأصيل والاستفادة من التراث المسرحى لشعوب سبقتنا فى هذا المضمار . ولكنه فى مجال الحديث عن ملاءمة تلك الأعمال للجمهور المصرى عندئذ ، وفى ظل شكوى المسرح الجاد الذى تشرف عليه الدولة من إقبال ذلك الجمهور على المسرح التجارى الذى لا تتحقق فيه القيم المسرحية الحقة ، يحذر من الإسراف فى نقل الأساليب المسرحية الجديدة[2] . فيقول : « . . . على أن الدعوة الثانية التى تهدف إلى نقل آخر ما طرأ على المسرح العالمى من تجديد هى أخطر الدعوتين على المسرح العربى من حيث صلته بالجمهور ، وقد تجاوزت حدود الدعوة النظرية إلى التطبيق العام الذى يوشك أن يسيطر على مسارح الدولة بأكلها فى التأليف

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٦٠ .

(٢) أنظر حديثه عن تلك القضية بالتفصيل فى الأدب العربى الحديث ص٣٨٤ - ٣٩٤.

والإخراج . فأختفى منطق الأحداث والحوار أوكاد وتداخلت الأزمنة ، وشاعت الرموز ، وضاع الإيهام المسرحى ، فخرج الممثلون من بين صفوف المشاهدين ، ووجهوا إليهم الحديث من فوق خشبة المسرح ، واختفى الستار ، وتداخلت الفصول ، وسيطر التجريد على الديكور ، وكثرت مجموعات الممثلين واتخذها المخرج وسيلة إلى تشكيلات فنية ، وإلى توزيع جديد للحوار ، وأصبح للكورس دور رئيسى فى أغلب المسرحيات ولسنا ننكر أن هذا الاتجاه صدى للتيارات الجديدة فى المسرح العالمى ، انبعث على أيدى مؤلفين ومخرجين من ذوى المكانة المرموقة والمواهب الكبيرة ، أو نجادل فى ضرورة أن ينتفع مسرحنا بمثل هذه الاتجاهات الجديدة — ولكننا فى معرض الحديث عن الصلة بين الجمهور العربى والمسرح — ننكر أن ينساق مؤلفونا ومخرجونا وراء هذه التيارات متجاهلين مدى استجابة الجمهور لها أو إعراضه عنها . ولا شك أن كثيراً مما قدم على مسارحنا من أعمال فى هذا الاتجاه لا يرضى النزعات الحقيقية عند أغلب المشاهدين ، بل يواجههم بأشكال من الحوار والبناء الدرامى والإخراج يشق عليهم أن يتابعوه أو يتذوقوه »[1] .

ويقترح السبيل الصحيح لجذب الجمهور للمسرح ، وينكر أنه يتمثل فيما يقدمه المسرح التجارى[2] ، « والسبيل الصحيح — فى رأيى — إلى التوفيق بين إرضاء طبيعة المشاهد العربى ، ومزاجه النفسى ، ومستواه الوجدانى والفكرى ، والرغبة فى إثراء مسرحنا بالاتجاهات المسرحية العالمية ، والابتعاد به عن العزلة المحلية ، هو أن يتجه الجزء الأكبر من إنتاجنا المسرحى إلى أوسع قطاع ممكن من الجماهير فى أرفع مستوى تستطيع هذه الجماهير أن تتجاوب معه ، على أن نقدم من حين إلى آخر بعض الأعمال الطليعية أو الأشكال المستحدثة دون أن نتوقع لها نجاحاً جماهيرياً فى أول الأمر . ولعل تقديمها بين مسرحيات يستجيب لها الجمهور أن يقربها بالتدريج

(١) المرجع نفسه ص ٣٩٣ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص ٣٨٥ — ٣٩٠ .

من نفوس المشاهدين وعقولهم . ولدينا بعد ذلك المسرح التجريبي أو مسرح « الجيب » الذى يمكن أن يفى بحاجة المثقفين وعشاق الفن المسرحى ويربطهم ربطاً دائماً بما يطرأ على المسرح العالمى من تطور وتجديد »[1] .

على أن ثقة الدكتور عبد القادر فى الجمهور المصرى الذى تقدم إليه تلك المسرحيات ثقة بالغة ، فهو يعتقد أن الفن الجاد جدير بأن يجذب الجمهور إليه ، كما أن الجمهور قادر على تذوق الأعمال الجيدة ، فيقول : « ولسنا نريد بذلك أن تكون لها مواصفات خاصة فيما يقدم إلى الجمهور ، فما أكثر المسرحيات العربية الممتازة التى استطاعت أن ترضى حاجات الجمهور ، وما أكثر المسرحيات التى يمكن أن ترضى هذه الحاجة »[2] .

ومن ثم فإنه يعد تلك الاستفادة مشروعة إذا كان المؤلف قادراً على تأصيلها فى عمل يبدعه . ولحرصه على الاستمرار فى الإبداع يشتد حرصه على توجيه ذلك الإبداع الوجهة الصحيحة ، كما يحرص على أن يؤدى الإخراج دوره الصحيح ، وأن يقوم الممثلون بأداء أدوارهم دون مبالغة أو إسفاف .

ومن يتعمق دراسة المقالات التى أصدرها الدكتور عبد القادر القط فى نقد المسرح يدرك أن كل مقالة كانت تعالج قضية من قضايا المسرح ، كان يتخذ منها موقفاً يمليه حرصه على ازدهار ذلك المسرح وأدائه لدوره الثقافى والحضارى .

* * *

ويتناول الدكتور عبد القادر القط قضايا أخرى كقضية ترجمة المسرحيات الأجنبية شعراً عمودياً بتصرف يذهب قيمة النص ، ويصرفه عن وجهه ، ويضيع مغزاه . كما فعل الدكتور لويس عوض فى ترجمته لمسرحية « حاملات القرابين » ، وقد حاول الدكتور القط أن يبين أن الترجمة كانت

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ .
(٢) » » » ٣٩٤ .

غير أمينة ، طغت عليها قيم من البلاغة القديمة المرفوضة التي كان لويس عوض لا يرضى عنها ؛ وأعلن عن عدم رضائه هذا في كتابه « بلوتولاند » ، ويقاون بين نصوص من الترجمة التي قام بها الدكتور لويس وبين الترجمة الأمينة لعدد من المشاهد المسرحية مبيناً أن هذه الترجمة قد أفسدها الحرص على بعض الأدوات البلاغية ، وإضافة المترجم للنص الأصلي ، أو عدم تقيده به . مما يفسد الموقف الدرامي ، ويحول بين المسرحية وأداء هدفها الفني وكان مخرج يوناني قد استدعى لإخراج المسرحية ، فأصبح الأمر يمثل مفارقة عجيبة : نص أفسدته الترجمة فبعد عن الأصل بعداً شديداً وإخراج يراد له أن يحول هذا النص الممسوخ إلى عمل درامي رائع . والدكتور عبدالقادر القط ، يرى أن لويس عوض ليس شاعراً ، ولا ينكر عليه ما بذل من جهد ، لكنه يعيب عليه وهو الناقد الواعي بأصول المسرح أن يقدم على ترجمته بتلك الصورة ، بعد تجربة أخرى له في الترجمة من المسرح الإغريقي كذلك ، هي ترجمته لمسرحية «اجا ممنون» . ويعاتبه الدكتور القط لأنه لم يستفد من نقد أحد المتخصصين في المسرح اليوناني لهذه الترجمة ، وهو الأستاذ كمال ممدوح حمدى . وقد تطرق الدكتور القط إلى موضوع آخر وهو اختيار المسرحيات للعرض على المسرح ، وهل هو اختيار دقيق ، أم يرجع إلى غياب بعض المعايير التي تحكم ذلك الاختيار ، كإلغاء لجان القراءة للمسرح وهي اللجان التي كانت تتولى فحص هذه الأعمال قبل أن تمثل على المسرح ، ثم تلا ذلك السماح لكبار المسرحيين أن يعرضوا أعمالهم على المسرح — دون عرض على لجنة القراءة وكأنها على مسئوليتهم ، ويؤكد الناقد أن من حق الجمهور على المسئولين ألا يقدموا إليه إلا العمل المسرحي الجاد الذي يستحق لقيمته الفنية أن يعرض على المسرح ، والمقالة نقد صريح للمسئولين عن المسرح في ذلك الوقت بدءاً من وزير الثقافة حتى إدارة المسرح . لقد تحول نقد المسرحية كما قلنا من قضية خاصة تتمثل في إفساد الترجمة للنص ، إلى قضية أوسع وأشمل تعبر عن خلل في الإدارة كفيل بإفساد المسرح المصري برمته ، وليس مجرد خطأ في الترجمة . كما يشير بصراحة إلى أن مرور

المسرحيات يتم بطريقة تعتمد على الصلات الشخصية ، التى قد لايتقنها جميع الكتاب ، وبخاصة المبتدئين منهم[١] .

ويتناول قضية أخرى طالما نبه إليها فى جلساته الخاصة فى الجامعة وغيرها ، وهى الإسفاف الذى يهدف إلى الإضحاك . مشيراً بذلك إلى قضية هامة من قضايا المسرح المصرى وهى وظيفة الكوميديا . فيقول « من القضايا التى تثور من حين إلى آخر فى حركتنا المسرحية ويختلف حولها المشتغلون بالمسرح اختلافاً حاداً ، قضية الكوميديا بين الهدف والتسلية . فمن قائل إن هذا اللون من التأليف المسرحى ينبغى أن يستهدف غاية اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية خاصة تخدم الفرد والمجتمع من خلال ذلك الإطار الساخر الضاحك ، وقائل إن الضحك يمكن أن يقصد لذاته ، وحسب العمل الكوميدى أن يسرى عن المشاهد هموم الحياة بالضحكة الصافية التى لا تتعلق بشىء من تلك المشكلات التى جاء المسرح لكى ينساها . وكما يحدث عادة فى مناقشاتنا الجادة يأخذ كل جانب الطرف المضاد من القضية دون نظر إلى ما يمكن أن يكون هناك من وجوه الالتقاء وتضيع الحقيقة فى غمرة التطرف »[٢] .

ويوضح ان المسرحية الكوميدية يجب أن تجمع بين الهدف والتسلية . ولكن لاضير من المسرحيات التى تهدف إلى الفكاهة كغاية وحيدة ، بشرط واحد ، وهو خلوها من الإسفاف فى الحوار ، أوخروجها عن اللياقة ، والآداب الاجتماعية . فيقول : « ولا جدال فى أن الصورة المثلى للمسرحية الكوميدية أن تجمع بين الهدف والتسلية ، ولكن لا شك أيضاً أن الناس يجدون كذلك متعة كبيرة فيما يمكن أن يضحكهم ويسليهم . وليس هناك اعتراض على هذا النوع الأخير من المسرحيات إلا من حيث اقترانه عادة بالإسفاف فى الحوار ، أو الخروج عن اللياقة ، أو العدوان على بعض القيم الخلقية التى يعيش عليها المجتمع دون رغبة فى نقدها أو تغييرها إلى شىء أفضل . فمن

(١) أنظر : د. عبد القادر القط . قضايا ومواقف ، ص ١٨٣ — ١٩١ .
(٢) المرجع السابق ص ١٩٣.

الصعب أن يتصور المرء عملا كوميدياً طويلا ليس له هدف إلا التسلية دون أن ينطوى على بعض هذه الجوانب من الهبوط . إذ يكاد يكون من المستحيل على المؤلف أن يبنى مسرحية بأكملها على مواقف وشخصيات يقصد بها الضحك والتسلية فحسب ، وتجنب الخوض فى أى قضية اجتماعية أو أخلاقية إلا إذا اعتمد على المبالغة المسرفة ، واهتم بالفكاهات التقليدية كالجنس والشذوذ السلوكى والخلقى والأنماط الاجتماعية وما عرفت به من حوار خاص »[١] .

ويضرب الدكتور القط مثلا بمسرحية من ذلك اللون الفكاهى مبيناً ما بها من افتعال ، وخلاعة ، ومبالغات ممقوتة ، مبيناً أنها وأمثالها من ذلك اللون من المسرحيات لا يمكن أن يقوم فى صورة معقولة إلا على موضوع يتصل اتصالا ما بنوع من الأوضاع الاجتماعية أو القيم الخلقية أو السلوك الإنسانى[٢].

وينبه إلى خطر ما تقوم به وسائل الإعلام من الترويج لنوع معين من فكاهة والأعمال المسرحية بل والممثلين الفكاهيين بقصد إقناع الجمهور بهذا الضرب من الفكاهة وفرضه فرضاً على أذواق الناس[٣] . مع أنه من المفروض — فى رأيه — أن يكون هناك توازن معقول بين الجد والهزل فى حركتنا المسرحية . لأن الإفراط فى الهزل يحدث خللا فى التوازن المطلوب بين الجد والهزل فى حياة الناس[٤] ثم يعقب على ذلك بقوله : « ولا شك نه من الجميل أن يضحك المرء وأن ينفى عن نفسه هموم الحياة ، ولكن لى أن يتحقق للإنسان حلمه فى تلك الحياة الميسرة الخالية من الهموم والعلاقات الاجتماعية المتشابكة سيظل الفرد مطالباً بأن يأخذ نفسه بشىء كثير من الجد وأن يروض نفسه على مواجهة مشكلات الحياة بدل نسيانها فى ضحك أجوف مستمر وأن يقيم توازناً معقولا بين ما يجعله قادراً على تلك المواجهة ، وما يخفف عنه بعض آلامها . . »[٥] .

---

(١) المرجع السابق ص ١٩٣ ، ١٩٤.
(٢) أنظر ذلك بالتفصيل . المرجع السابق ص ١٩٤ .
(٣، ٤) انظر ذلك بالتفصيل المرجع السابق ص ١٩٤ ، ١٩٥ .
(٥) المرجع السابق ص ١٩٥ .

وهو لايصم بالإسفاف كل الأعمال الفكاهية ويستثنى من ذلك الكتاب المسرحيين المشهورين أو المرموقين حيث يحققون فى أعمالهم الفكاهية التوازن المطلوب بين الجد والفكاهة . وينسب ذلك إلى بعض الفرق الخاصة ، و ن يخل هدفهم من جدية ، ربما ذهب بها رغبتهم فى جذب المشاهد (١) .

وقد دفع الدكتور عبد القادر القط للكتابة رأيان صادران عن الدكتور يوسف إدريس ، والأستاذ رشدى صالح إذ أغدقا الثناء على مسرحية كوميدية هابطة هى مسرحية « البغل فى الإبريق » لفايز حلاوة (٢) ، مما دفع الناقد إلى تحليل المسرحية وبيان أوجه الإسفاف فيها ، وأوجه المبالغة فى رأى الناقدين . ثم ينهى كلامه فى هذه القضية بقوله : « وقد يقال إنى آخذ الأمر مأخذ الجد أكثر مما ينبغى ، ولكننى أحسست بعد قراءتى لذلك الثناء العاطر من كتاب مسئولين أن إنساناً مالا بد أن يأخذ الأمر مأخذ الجد ، وبخاصة حين يراد أن تصبح الكوميديا الهادفة من الطراز الذى يأخذ الهدف الاجتماعى مجرد وسيلة ، ونقطة انطلاق نحو أساليبنا الكوميدية المألوفة فى مسرحياتنا الهزلية . وحين يصبح النقد مجرد مجاملات وانطباعات سريعة لا تبرر أحكامها أمام القارىء بتحليل أو دراسة يصبح ما يتردد عن أزمة النقد عندنا حقيقة واقعة (٣) » .

★ ★ ★

(١) المرجع السابق ص ١٩٥ .

(٢) أنظر خلاصة لرأييهما المرجع السابق ص ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٠١ .

ثالثا : قضايا المسرح

أربع قضايا من قضايا المسرح

وبصراحته المعهودة ، وإخلاصه الواضح ، وأدبه الجم ، يعرض الدكتور عبد القادر القط لأربع قضايا من قضايا المسرح المصرى فى سنة ١٩٦٠ ، وهى دار المسرح ، والنص المسرحى ، والجهاز الفنى للمسرح من إخراج وتمثيل ، ثم الجمهور . وهو كالعادة — وكما سبق أن قلنا — ينظر إلى هذه الجوانب نظرة شاملة متكاملة .

وأول هذه المشاكل ، وهى دار المسرح ، فقد رأى أن المتاح منها قليل ، كما أن ما تقوم به الدولة من تحويل بعض دور السينما إلى مسارح له عيوبه التى تتمثل فى عدم ملاءمته الكاملة للأعمال المسرحية ، التى تقتضى إخراجاً خاصاً ، وإضاءة ملائمة ، وتغييراً فى المناظر ، وغير ذلك كما أنه من ناحية أخرى يعوق التطور المسرحى ، وذلك لأن أمثال تلك المسارح تقتضى دراماً تقليدية تحتاج إلى مواهب كبيرة قد لا تكون موجودة لدينا ، وتحرم بالتالى مسرحنا من إدخال الأساليب الجديدة فى التأليف والإخراج المسرحيين . كما أن تلك المسارح التى كانت من قبل دوراً للسينما ، لا تقدم الراحة للمشاهدين سواء فى مقاعدها أو خدماتها الأخرى ، مما يجعل منافسة السينما

لها أشد ، وإقبال الجمهور عليها أكثر ، لما تقدم له من متعة اجتماعية [1] .

ويقترح إنشاء مسرحين حديثين على الأقل في كل من القاهرة والإسكندرية ومسرح ثالث أو أكثر للتجارب الحديثة ، حتى يرى مؤلفها عيوبها فيتلافاها ، ويتاح لها بعد ذلك العرض على المسارح الكبرى ، فيختفى الخلاف بين المؤلف والمخرج حول ما يطلبه الأخير من تعديلات حتى يستقيم النص المسرحي [2] .

وينتقل بعد ذلك إلى الموضوع الثانى ، وهو النص المسرحى . ومع اعتقاده بأن النص الجيد هو أساس المسرح أوعماده ، فإنه لا يلغى دور الإخراج الذى قد يفسد عملا جيداً بالإخراج الردىء . كما أنه يرى أن الإخراج الجيد لا يمكن أن يخلق من نص ردىء عملا جيداً . ولا يغفل دور التمثيل بطبيعة الحال [3] ويخلص من ذلك إلى أن النهضة المسرحية لا بد وأن تقوم على التأليف المسرحى ، وتشجيعه ضرورى لذلك . ويبين موقف المؤلفين الشبان وعدم رضائهم عما يوجه لمسرحياتهم من نقد . ويشير فى هذا الخصوص إلى ظاهرة أو بدعة غريبة ، مفادها أن التأليف المسرحى لا ينبغى أن يخضع لأية أصول معروفة . وأنه ليس من حق الناقد أن يحاسب المؤلف على ما يراه من قصور فى مواهبه ، أو فى عمله الفنى . ويعلق على ذلك بقوله : « والمعروف أن تلك القواعد والأصول لم تفرض على يد النقاد أنفسهم وإنما استمدها النقاد والناس من استقرائهم للأعمال المسرحية[*] الناجحة والفاشلة على السواء . وقد تتغير تلك الأصول من عصر إلى عصر ، وقد يقلب مجدد عبقرى مفهوم فن من الفنون بعمل ممتاز يرسى قواعد جديدة لهذا الفن . ولكن الأمر مع ذلك يظل خاضعاً لمنطق الاستقراء والتمييز بين الجيد والردىء لا للحرية غير المحدودة دون خضوع لأى عرف أو تقاليد فنية خاصة . وما أظن كتابنا الذين يدعون إلى هذه الحرية قد بلغوا هذه

---

(١) أنظر فى ذلك كلاما مفصلا : قضايا ومواقف ص ٢٠٤ — ٢٠٦ .
(٢ و٣) المرجع السابق ص ٢٠٦ .
(*) بالأصل القصصية .

المرتبة من النبوغ أو العبقرية ليستبيحوا لأنفسهم الخروج على كل الأصول والقواعد ويتهموا النقاد — بالتخلف والرجعية إذا ما حاسبوهم بمقتضى تلك الأصول »[1] .

ويبين أن خروج كتابنا المسرحيين على أصول المسرح المعروفة ليس وليد التجديد المبدع الذى يكسر القواعد المألوفة ، فهم أحرار فى هذا الإبداع ، ولا يحظره عليهم أحد ، ولكنه وليد رغبتهم فى الفرار من أصول هذا المسرح وعجز عن تأليف مسرحية ذات بناء درامى صحيح[2] . لكنه — كالعادة — يلتمس العذر لهؤلاء الكتاب المسرحيين لما قد يتعرضون له من نقد سطحى ، أو مطالبة لهم ببلوغ المستوى العالمى فى التأليف المسرحى فيقول : « ومع أن « المستوى العالمى » تعبير مبهم غير محدود ، فإن من الشطط أن نقيس مسرحياتنا إلى تلك المسرحيات التى يعيش مؤلفوها فى بيئات ذات تراث مسرحى ضخم ، وتاريخ طويل فى ممارسة الفن المسرحى ، أو حياة تهيىء من الظروف المواتية للفنان من حيث الموضوعات وإمكانيات المسرح وإقبال الجمهور ، والطمأنينة النفسية والمادية ما يمكنه من السمو إلى تلك المستويات العالية التى يتطلع نقادنا إليها »[3] .

ويعلن دهشته للموقف الذى اتخذته لجنة الجوائز بوزارة الثقافة ، لاحتجازها الجائزتين الأولى والثانية من جوائز التأليف المسرحى ، وقسمت الجائزة الثالثة بين اثنين من المؤلفين ، مدعية أنها استخدمت مقياساً عالمياً فى الحكم على ما يقدم لها من مسرحيات . وهو ما يجعل وجود هذه الجوائز لاقيمة له ، لأن الهدف من الجوائز هو تشجيع التأليف المسرحى ليبلغ

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٠٦ ، ٢٠٧.

(٢) أنظر حديثه ذلك بالتفصيل وبيانه عن أن مهاجمة النقاد ورميهم بالتخلف أصبح ظاهرة مألوفة فى تلك الأيام حتى على يد أستاذ للفلسفة هو الدكتور زكى نجيب محمود. المرجع نفسه ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٠٨ .

المستوى المطلوب . ومعنى التشجيع يتضمن أن هذه الأعمال لم تصل إلى ذلك المستوى العالمى[1] .

ثم ينتقل إلى أجر المؤلف المسرحى ويراه ضئيلا سواء فى المسرح الخاص أو المسرح القومى . ويقترح أن يكون ما يقدم للمؤلف مجزياً حتى يكون ذلك حافزاً له إلى الإبداع[2] . ولا أريد أن استقصى كل كلمة ذكرها الناقد فى هذا الخصوص ، ولكنى أشير إلى دعوته إلى تشجيع التأليف المسرحى ونشره ، ودعوته إلى ترجمة مسرحيات تلائم مستوانا الثقافى والفكرى والاجتماعى ، ولكنه يقترح أن نقلل من تحويل رواياتنا إلى مسرحيات حتى نتيح الفرصة للتأليف المسرحى فيقول : « ومن المشكلات التى تواجه حركة التأليف عندنا ما جد أخيراً من الاتجاه إلى إعداد الروايات الناجحة للمسرح . ومع أن هذا الاتجاه قد يغذى مسرحنا بأعمال قصصية ممتازة فإنه قد أصبح يهدد حركة التأليف — عندنا — ويصرف الفرق المسرحية عن البحث عن أعمال كتبت للمسرح منذ البداية ، وراعى فيها أصحابها مقتضيات المسرح وأصوله . والإعداد المسرحى للروايات فن دقيق لا يحسنه إلا الأقلون ، وكثيراً ما ينتهى الإعداد غير الموفق إلى تشويه العمل الأصلى : أو طبع المسرح بالطابع القصصى ، وهذا ما حدث — للأسف — فى كثير من الروايات التى أعدتها فرقنا المسرحية فى هذا العام والعام الماضى . ولو اقتصر الأمر على مسرحية أو مسرحيتين فى العام ، لما كان فى ذلك خطر كبير ، ولكن المتتبع لنشاطنا المسرحى لا بد أن يروعه هذا العدد المطرد الزيادة للمسرحيات المأخوذة عن بعض الروايات المعروفة . وإذا كانت المسارح العالمية تلجأ إلى مثل هذه الطريقة فإن لها عذرها فى كثرة دور المسرح ، وإقبال الجمهور ، والحاجة إلى أعمال مسرحية لاتنهض بها حركة التأليف وحدها . أما نحن فما زلنا فى بداية الطريق ، وما زالت فرقنا المسرحية من القلة بحيث تستطيع أن تكتفى بالمؤلفات والمترجمات ، ولا بأس بعد ذلك من إعداد بعض الروايات

---

(١) أنظر ذلك بالتفصيل المرجع نفسه ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ .
(٢) » » » » » ٢٠٩ ، ٢١٠ .

من حين إلى آخر ، وقد لمست لجنة القراءة للمسرح القومى خطورة هذا الاتجاه فقررت فى اجتماعها الأخير ألا يقدم المسرح القومى من الروايات المعدة أكثر من رواية واحدة فى الموسم »[1] .

ويدخل فى إطار النص المسرحى مناشدته للمؤلفين ودعوته للمسئولين عن المسرح — وإن كانت دعوة قد سبق أن وجهها من قبل — أن يقيموا توازناً معقولا بين ما يقدمونه من كوميديا ، وتراجيديا . أو بعبارة أخرى ، أن يكون هناك توازن معقول فى مسرحنا بين ألوان المسرحية المختلفة [2] . ولا يغفل عن مشاكل الممثلين المادية وينبه إلى تحسين أحوالهم [3] .

ويعود الناقد إلى موضوع التأليف المسرحى فى مقالين آخرين أحدهما بعنوان « حول التأليف المسرحى » بجلة الشهر يولية ١٩٦٠ ، ومقال آخر بجريدة الجمهورية بعنوان « كبار الكتاب والمسرح » سبتمبر ١٩٦٠ . والمقالان تأكيد وتوضيح لمواقف المؤلف السابقة من وجوب الاهتمام بالتأليف [4] ، والتقليل من إعداد الروايات للمسرح مع بيان أن الإعداد للمسرح عمل لا بد أن يبيح للمعد التعديل والإضافة إذا أراد أن يحول العمل بحق إلى عمل مسرحى ، كما أن طبيعة العمل القصصى قد لا تتيح ذلك لاختلاف الفنيين ، أو لأن العمل المختار بطبيعته لا يصلح المثل ، أو لتقيد المؤلف تقيداً حرفياً بالنص القصصى مما يعوقه عن أداء وظيفته المسرحية [5] كما يتعرض لموضوع كبار كتاب المسرح وهل تعرض أعمالهم على لجنة القراءة أم ينشر العمل على مسئوليتهم [6] . فيقول مثلا : « ولسنا نستطيع أن نقول فلندع الحكيم يواجه الجمهور بمسرحيته الجديدة مهما يكن شأنها ، فهو كاتب كبير ، وهو مسئول عما يكتب . فقد يصح هذا لو كان الأمر

(١) المرجع نفسه ص ٢١٢ ، ٢١٣ .
(٢) أنظر فى ذلك بالتفصيل ، المرجع نفسه ص ٢١٢ ، ٢١٣ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢١٣ .
(٤) « « ص ٢١٥ ، ٢١٦ .
(٥) « « ص ٢١٧ .
(٦) « « ص ٢٢٢ .

أمر كتاب يشتريه القارىء ويحكم عليه وعلى مؤلفه بينه وبين نفسه ، ولكن المسألة فى المسرحية تتجاوز هذا إلى مبلغ ضخم ينفق على إخراج المسرحية ، وجهد فنى من المخرجين والممثلين ومسئولية أمام الجمهور الذى يشاهد المسرحية ، وليس يغنى بعد هذا أن يقال إن توفيق الحكيم قد نجح أو فشل فى مسرحيته الجديدة .

والمسألة بعد هذا تتجاوز النص المسرحى نفسه إلى كثير من الاعتبارات التى لابد أن تنظر أية فرقة مسرحية فيها قبل أن تقدم على إخراج هذا النص ، فهناك الاعتبارات المادية ، ومدى النفقات التى قد يتطلبها إخراج مسرحية بعينها ، وهناك مقتضيات فنية للمسرح قد يكون من الصعب إخراج المسرحية فى ظلها ، وهناك إمكانيات الفرقة من حيث الممثلون وتوزيع الأدوار وغير ذلك . ولا شك أنه من الحماقة أن تقدم الفرقة على إخراج أية مسرحية يكتبها كاتب كبير لمجرد أنه كاتب كبير»[1] . ويتعرض لمشاكل الشبان فى التأليف . ولموضوع العامية والفصحى ، وغيرها من المواضيع الأخرى ، ويعود لبعض هذه الموضوعات فى مقاله الثانى . ولا شك أن القارىء يدرك أن الناقد دفعه إلى الحديث فى هذه الموضوعات وعيه بأصول الفن المسرحى ، والظروف المحيطة بهذا الفن فى مصر ، واتصاله الحميم بهذا الحقل الإبداعى ، ومعرفته القريبة والدقيقة بمشاكله . وحرصه على كلمة حق نزيهة متجردة عن المنفعة الذاتية ، وتقديم الصالح العام تقديماً ظاهراً عليها . كما يظهر فى مقالاته الأخيرة نفوره من الإسفاف بكل صوره ، وحرصه على السمو بالفن والحرص على أن يسهم الفن فى ترقية الأذواق ، وبعث المشاركة الوجدانية بين المواطنين ، يقول فى تفسير أسباب ذلك الإسفاف : « على أن الأمر يتصل بعد ذلك بطبيعة حياتنا نفسها وما يغلب عليها من شعور بالأنانية ، وتنكر لمشاعر الآخرين ، وبعد عن التعاطف مع مآسيهم ، وهى كلها صفات تمثل رواسب أجيال عديدة من الفقر والجهل والظلم والاستعمار ، فنى نفوسنا استعداد طبيعى لكى نضحك لحرج الآخرين ، أو شذوذهم ،

(١) المرجع نفسه ص ٢٢٣ .

أو غير ذلك من المواقف الكوميدية ، ولكن قليلا منا من يستطيع أن يشعر بأسى حقيقى لمصائب الآخرين ، أو رغبة صادقة فى مشاركتهم مشكلاتهم النفسية والاجتماعية .

وكل هذا يلقى على كواهل مفكرينا وأدبائنا مسئوليات خطيرة ، فهم مطالبون بأن ينموا عند قرائهم هذا الشعور الإنسانى الذى يتجاوز الفضول البدائى إلى المشاركة الوجدانية الحقة . ولكن فى حياتنا الفكرية — مع الأسف — ما يؤكد الأنانية والفردية ؛ وما يروض الناس كل يوم على بلادة الحس ، وجمود العاطفة والتنكر لمشاعر الآخرين . وحسبنا أن نقرأ ما تقدمه الصحف كل يوم من عرض صارخ لما يحدث لبعض الناس من مآس من المفروض أن تثير الأسى فى نفس كل قارىء »[1] .

ويمضى الدكتور القط مبيناً تلك الجوانب السلبية التى تاح عليها الصحف مفسدة مشاعر الناس ، أو ملحة عليها إلحاحاً يطبعها بطابع الغلظة وعدم الإحساس بمآسى الغير وآلامهم . فيقول : « ويتساءل المرء لماذا تاح الصحف على الإفاضة فى نشر المأساة بالصور والتفصيلات والإضافات الرومانسية الغريبة . لا شك بالطبع أنها لا تريد أن تحزن قراءها فى مطلع النهار ، فماذا يمكن أن يكون هدفها بعد ذلك ؟ لاشىء إلا أنها توحى لقارئها كل يوم بأن مآسى الآخرين شىء يجب أن يظل بعيداً كل البعد عن نفسه ، وأن ينظر إليها على أنها مجرد أحداث عنيفة تثير العجب أو تبعث شيئاً من الثرثرة والحيوية فى أحاديث الناس ومجالسهم »[2] .

ويعجب لما تفعله الصحف من نشر لمناظر ضحايا الجريمة فيقول : « ولا أدرى ماذا يتصور المشرفون على الصحف حين ينشرون مثلا صورة لقتيل قد شوه وجهه وغطت الدماء ملامحه ! . . أتراهم يتصورونه منظراً جميلا يفتح الشهية للإفطار ، أو الرغبة فى العمل ، أو الإقبال على الحياة ؟ أم تراهم يريدون أن يروضوا القراء على الاستمتاع بآلام الآخرين

(١) المرجع نفسه ص ٢٢١ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٢١ ، ٢٢٢ .

ومصائبهم ؟ ولو فرضنا جدلا أن بعض الناس يجدون بطبيعتهم متعة فى تلك الصور والأخبار المفصلة ، فإن واجب الصحفيين أن يحاربوا تلك النزعة الشاذة فى نفوس بعض قرائهم ليغرسوا مكانها الشعور بكرامة الإنسان وقداسة مشاعره »[1] .

ولا شك أن مصدر اهتمام الدكتور القط بظاهرة المبالغة والإسفاف فى الأعمال الكوميدية التى لا تحفل بالجانب الإنسانى الذى يتعلق بمشاعر الآخرين أو التعاطف معهم . والإقبال على تلك المسرحيات إقبالا يوهم بأن الجمهور يرغب فى هذا الأمر . فى حين يكون ذلك الجمهور ضحية ظروف تاريخية فاسدة وظروف حاضرة ترجع إلى بعض وسائل الإعلام .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ٢٢٢ .

خطوة أخرى لتأصيل
نظرية النقد المسرحى

لا يتوقف الدكتور عبد القادر القط عن أداء رسالته فى خدمة المسرح المصرى المعاصر فيصدر كتابه « من فنون الأدب — المسرحية » محاولا إرساء قواعد النقد المسرحى من جهة ، وخدمة المسرح المصرى من جهة أخرى تفسيراً وتقويماً وتوجيهاً . دون أن يتخلى عن فلسفته الفنية التى ترى أن العمل الأدبى لا بد أن تتحقق له المقومات الفنية أولا لكى يصبح أدباً ذا قيمة ، ولا بد أن يرتبط بمجتمعه دون أن يفقد تلك الفنية . وأن التجريب والأخذ عن بيئات أخرى أكثر تطوراً من مجتمعنا يجب ألا ينفرد بالساحة أو يصبح غالباً على إنتاجنا ، بل يجب أن يظل التجريب فى نطاق ضيق ، فيقول : « وقد لقى مسرح العبث فى أول ظهوره نجاحاً كبيراً وصل صداه إلى العالم العربى وتأثر به بعض الأدباء العرب ، سواء كتبوا مسرحيات تحتذيه كما فعل توفيق الحكيم فى مسرحية « يا طالع الشجرة » أم اقتبسوا طابعه العام فى رسم بعض الشخصيات أو المواقف فيما كتبوا من مسرحيات ؛ لكن هذا الاتجاه لم يصادف نجاحاً عند رواد المسرح العربى لأنه يعكس حاجات فنية ونفسية لبيئة تختلف اختلافاً جوهرياً عن الوطن العربى . فقد نشأ مسرح العبث حلقة فى تطور فنى مستمر فى المسرح الغربى يتجه إلى التجريد بوجه

عام ، ويتأثر بفلسفات جديدة فى الأدب والفن ، كما جاء تعبيراً عن ضيق الغربيين بحضارة تبدو لهم ثقيلة الوطأة على وجدان الإنسان وذاتيته ، إذ صبته فى « قالب » من الأوضاع الاجتماعية والمادية الصارمة ، وفرضت عليها طموحاً مادياً مدمراً وساقته إلى كثير من الحروب الطاحنة . لذلك أحس كثير من الأدباء والفنانين بعبث تلك الحياة وتناقضها وزيفها ؛ وحاولوا أن يبتكروا من الأشكال الفنية ما يناسب ذلك الشعور .

اما المجتمع العربى فما زال يحاول أن يبنى حضارته من جديد ، ومازال أمام الإنسان فيه ألوان كثيرة من الطموح الواقعى الذى ينبغى أن يحققه ، ومازالت مشكلاته وقضاياه واضحة محددة تدعو إلى شكل فنى يلائم طبيعة تلك المشكلات والقضايا .

ولسنا بذلك ندعو إلى عزلة الأديب العربى عن التيارات العالمية فى الأدب والفن ؛ ولا إلى نبذ الإفادة من الروافد الخارجية التى تخصب فكره ووجدانه وفنه ، لكننا نحب أن يكون أدبنا — فى جملته — معبراً عن طبيعة مجتمعنا مراعياً فى تجديده ألا يحدث « انقطاع مفاجىء » بين التراث والمعاصرة وبين الأديب والقارىء .

على أن مسرح العبث — فى المجتمع الغربى نفسه — لم يلبث أن قل شأنه ، وضعف التفات الناس إليه ، وأصبح الآن مجرد حركة فى تاريخ التأليف المسرحى . وإن كان قد ترك بصماته بأشكال مختلفة ودرجات متفاوتة على كتاب المسرح ومخرجيه »[1] .

وفى معرض حديثه عن المسرح الملحمى لاينسى أن ينبه إلى أن المسرح التقليدى مازال له رواده والمقبلون عليه ، يستمتعون بالنص الجيد القائم على الأصول المسرحية المعروفة ، وذلك فى الغرب ، بل ما زالوا يقبلون على تراثهم المسرحى القديم منذ الإغريق فيقول : « على أن ذلك لا يعنى أن المسرح التقليدى قد انقضى ، ولا أن الجمهور قد انصرف عن المسرحيات

---

(١) د . عبد القادر القط — من فنون الأدب — المسرحية — دار النهضة العربية ، بيروت لبنان ١٩٧٨ ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

ذات « النص الأدبى » انصرافاً تاماً ، ولا أنه على اختلاف مستوياته يتذوق تلك الاتجاهات الجديدة التى قدمناها . فمازال الجمهور يقبل إقبالا كبيراً على المسرحية التقليدية الجيدة التى تجمع إلى أصول المسرح المعروفة شيئاً من الروح العصرية الجديدة ، ومازال الناس يجدون متعة كبيرة فى مشاهدة تراث المسرح القديم منذ المسرح الإغريقى حتى اليوم »[1] .

ويأخذ على المسرح العربى — من طرف خفى — أنه يحتفى بالتجديد مهملا المسرح التقليدى ، حتى كاد يختفى . فيقول : « أما المسرح العربى فقد بدأ منذ سنوات يتأثر تأثراً واضحاً بالالتزام فى الموضوع من ناحية ، وبالتجريد فى الإخراج من ناحية أخرى ، فكان يختفى التأليف التقليدى لتأخذ مكانه مسرحيات أغلبها اجتماعى وسياسى فى صورة عصرية أقرب إلى المسرح الملحمى أو التسجيلى ، مع اعتماد على كثير من الرموز الصالحة للتعبير عن الموضوعات السياسية »[2] .

ولاينسى الدكتور عبد القادر القط أن يعود إلى الحكيم مرة أخرى مهاجماً مسرح الفكرة عنده لاعتقاده النابع من الدراسة الفنية للحكيم بأن هذه الفكرة تجنى على المسرحية أو تفسدها يقول : « لتوفيق الحكيم ولع معروف ببناء مسرحياته على أساس فكرى مجرد يقترب كثيراً من واقع الحياة ولايحفل بوقائعها . بل تقوم فيه « الفكرة » مقام « الحدث » وتسيطر سيطرة تكاد تكون تامة على رسم الشخصيات وإدارة الحوار وبناء المسرحية . وهو فى أغلب الأحيان يواجه فى المسرحية الواحدة فكرة بأخرى ويخلق بينهما صراعاً — فى إطار تجريدى — ينتهى بانتصار إحداهما . وقد عرف ذلك اللون من المسرحيات عند الدارسين والنقاد بالمسرح الذهنى . لكن توفيق الحكيم ، حتى فى أقرب مسرحياته صلة بالحياة لا يكاد يخلص من هذه النزعة الفكرية الغالبة ، ولا من تلك الرغبة فى « لقاء الأضداد » »[3] .

(٢،١) المرجع نفسه ص ٢٣٢ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٧٤ .

ويأخذ على المسرحية بعد ذلك عدة مآخذ منها تسليم المؤلف بالرق وكأنه قضية مفروغ منها : « فمن بين أحداث التاريخ جميعاً رأى المؤلف أن يختار موقفاً يقوم على فكرة الرق والعبودية ، ويسلم تسليماً شكلياً مسرفاً بشرعيتها ليكون محوراً لذلك الصراع الذى ينتهى بانتصار الحق والقانون ، ولا شك أن الموقف فى ذاته طريف ، لكن مجرد طرافته لا ينفى ما يثيره فى نفس القارىء والمشاهد العصرى من مشاعر القلق إزاء هذا التسليم الشكلى بفكرة الرق ، وأمام ذلك الحوار الطويل حول « الحق » الذى يقتضى أن يباع سلطان عظيم وقائد مظفر حمى أمته ووطنه من غارات المغول ، فى سوق المدينة بالمزاد العلنى . وبهذا تستحيل فكرة « العبودية والحرية » عند توفيق الحكيم — كالمعتاد فى مسرحياته الذهنية — إلى معانى مجردة لا شأن لها بواقع الحياة ولا صلة لها بشعور الناس . متجاهلا كيان السلطان الواقعى القـائم على الحرية الحقيقية فى المنصب والسـلوك وقيادة بنى وطنه إلى الحرب ، وذلك فى سبيل منطق شكلى سخيف يقضى بعبودية ذلك السلطان لأن مولاه — السلطان السابق — لم يعتقه قبل موته . وهو لهذا — فى رأى القاضى — « عبد رقيق على شعب حر طليق » . وكأن ممارسة الحكم وقيادة الجيوش إلى النصر دفاعاً عن الوطن ليست حرية حقيقية يمكن أن تشفع للسلطان أمام هذا المنطق الشكلى ! . . لذلك يحس القارىء والمشاهد بتناقض واضح بين المعنى الأخلاقى الذى ينتصر له المؤلف فى المسرحية — من خلال مواقفها وحوارها وشخصياتها — وذلك الموقف القائم على الهوان النابع من الاعتراف المطلق بمبدأ العبودية »[1] .

كما يأخذ عليه خضوع عناصر المسرحية للفكرة : « ومن عادة توفيق الحكيم — سواء فى مسرحياته الذهنية أو تلك التى تنحو بصورة أو بأخرى منحى فكرياً — أن يخضع عناصر المسرحية للفكرة التى يريد أن يعرضها ، فيقيم بناء المسرحية ويرسم شخصياتها ويجرى أحداثها ويدير حوارها بما

(١) المرجع نفسه ص ١٧٨ .

يوضح فكرته ، منحازاً فى أغلب الأحوال انحيازاً ظاهراً إلى طرف من طرفى الصراع .

وهكذا تفقد الشخصيات أبعادها الإنسانية وتصبح مجرد رموز أو دلالات على معانى مجردة تتصل بفكرة المسرحية . ومن هنا نلتقى — فى مسرحيتنا هذه — بذلك الثالوث المألوف فى قصص ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات الشعبية : السلطان والوزير والقاضى »[1] .

كما يعيب عليها خلوها من الصراع الحقيقى ، وحوارها الفاتر ، وتفككها ، يقول : « وكان من نتيجة هذا التفكك وغيبة الصراع الحقيقى أن أصبح حوار المسرحية فاتراً كأنه كلام « عادى » مما يتحدث به الناس وهم يتناولون أمور حياتهم اليومية المألوفة ، دون انفعال أو توتر أو إيقاع »[2] .

ولا شك أن افتقاد الشخصيات للبعد الفنى الناجم عن إخضاعها للفكرة ، واختيارها جاهزة من التراث الشعبى ، أو كما يصورها هذا التراث فى « ألف ليلة وليلة » أو غيرها من قصص ذلك التراث ، يحولها إلى أنماط لا يضيف لها المؤلف أبعاداً خاصة ، وحسبها أنها تخدم الفكرة ولا يكون لها استقلال عنها ، يحيلها إلى شخصيات نمطية كما يفقد القارىء أو المشاهد الإقتناع بها .

كما أن موضوعها يفقد قيمته ليكون مجرد صراع غير جاد بين القوة والقانون ، صراع مفتعل لا يمكن أن يقتنع القارىء بجديته فما من سلطان يمكن أن يقبل البيع بالمزاد العلنى مهما كانت الأسباب . أما تحقيق قوة القانون أو احترامه فلا يتم بطريقة تجعل القارىء يقبله ، بل يتم خلقها بالاحتيال على يد القاضى والوزير[3] .

ويبدو لى أن الحكيم كان يريد التعريض بالسلطة الحاكمة فى عام ١٩٥٩

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧٩ .
(٢) « « « ١٨٠ .
(٣) أنظر المرجع نفسه ص ١٧٤ — ١٨٠ .

فى مصر ، وأنه أراد أن يدعو إلى سيادة القانون ، وأنه ينبغى إذا أريد له أن يحترم من قمة السلطة أولا . ولكن العرض الفنى فى النهاية يظل قاصراً عن تحقيق تلك الفكرة .

وإذا تجاوزنا تلك القضايا المتصلة بالمسرح المصرى المعاصر والتى يبرزها الكتاب من خلال الدراسات التطبيقية ، فإننا نجد الكتاب دراسة علمية جادة تتناول المسرح الشعرى ، والنثرى والمسرح الجديد بألوانه المختلفة من تعبيرية وعبثية وغيرها مقدماً بين يدى هذا كله بدراسة عن فنية المسرح وتقاليده القديمة .

وفى الدراسة التطبيقية الأولى يدرس مسرحية أحمد شوقى « مصرع كيلوباترا » فيأخذ عليها بعض المآخذ ، ولكنه ينصف شوقى انصافاً طيباً فيدافع عن شوقى فى أكثر من موضع كقوله : « ولعنا نستطيع أن نقول إن شوقى قد وفق فى خلق صراع ناجح ذى هدف مسرحى واضح خلال « قصته » الثانوية التى أجراها بين حابى وهيلانة . فقد استطاعت الوصيفة الوفية أن تقنع فتاها الثائر بوطنية سيدتها ، وأن تحول مشاعر البغضاء فى نفسه نحوها إلى شىء من الإعجاب والولاء انتهى بأن كان هو الذى حمل إليها الأفاعى فى سلة التين مباركاً بذلك تضحيتها النبيلة ومشاركاً فيها . كذلك استطاع شوقى عن طريق هذه القصة أن يصور نمطاً آخر من الحب يسير فى المسرحية موازياً لحب أنطونيو وكيلوباترا ومناقضاً له . ومن خلال المفارقة بين هذين اللونين من الحب يقوى شعور المشاهد بالنهاية الفاجعة التى لا بد أن ينتهى إليها هذان العاشقان المفتونان . . »[1] . .

كما يشيد بدور شعر شوقى فى المسرحية فيقول : « والحق أن كثيراً من النقاد يغفلون شأن الشعر فى المسرحية الشعرية ويحكمون عليها — فى اتباعها لأصول التأليف المسرحى — كما يحكمون على المسرحية النثرية ، ناسين أن الشعر مقوم جوهرى من مقومات المسرحية الشعرية ، وأن له ضروراته

(١) المرجع نفسه ص ٧٩ ، ٨٠ .

ومقتضياته التى تحتم أن يكون هناك بعض الخلاف بينه وبين العمل النثرى .
ولا شك أن التصوير الشعرى الناجح لحاجات النفس الإنسانية فى موقف عصيب يمكن أن يقوم مقام الحركة المسرحية والحوار فى العمل النثرى ، وأن يكون فيه من المتعة الفنية ما يغنى المشاهد عن غيبة الحوار والحركة إلى حين . والأمر بعد ذلك يرجع إلى المستوى الفنى للنجوى من ناحية ، وإلى مقدار ما بين طولها وبواعثها من ناحية أخرى »[1] .

وهذه مجرد أمثلة على جوانب من التوفيق يهتم الناقد بإبرازها وبيان قيمتها المسرحية [2] . ولسنا هنا بصدد سرد كل جوانب النقد الموجهة إلى مسرحية « مصرع كيلوباترا » . ولكن بيان ما يقوم به الناقد من جهد فى إعادة تقييم مسرح شوقى سواء فى هذه المسرحية وفى هذا الكتاب أو فى مقاله عن « مجنون ليلى » الذى نشره فى مجلة إبداع محاولا إنصاف أحمد شوقى من خلال دراسة تلك المسرحية[3] .

ويمضى الكتاب فى تأصيل الدراسة النقدية المسرحية بتناول مصرع كيلوباترا تناولا نقدياً مقارناً فيدرسها من خلال مقارنتها بدراسة شكسبير لها فى المسرحية [4] .

ويمضى فى دراسة المسرح الشعرى المعاصر ، فيدرس مسرحية صلاح عبد الصبور « مأساة الحلاج » ويقدم بين يدى تلك الدراسة بإيجاز شديد لمسرح شوقى وعزيز أباظة ودورهما فى ذلك ، فيقول : « كتب شوقى مسرحياته فى إطار الشعر التقليدى وحاول قدر طاقته أن يطوعه لمقتضيات المسرح فوفق فى بعض حواره ومواقفه ، وغلبته أحياناً طبيعة ذلك الشعر « الغنائية » ولغته المختارة ، وإيقاعه المنتظم .

---

(١) المرجع نفسه ص ٨٨ .
(٢) أنظر حديثه عن براعة شوقى فى رسم الحالات النفسية الدقيقة المرجع نفسه ص ٦٢ ، ٩٣ .
(٣) مجلة ابداع .
(٤) أنظر من فنون الأدب ، المسرحية ص ١٠١ — ١٢٥ .

وأتى من بعده عزيز أباظة فسار على دربه محاولا أن ينتفع بما جد فى البيئة العربية من مفاهيم متطورة للمسرح ، لكن ولعه المسرف بالبناء التقليدى للعبارة الشعرية ، وإيثاره فى الأغلب معجماً غير عصرى وقصور موهبته الشعرية عن أن تجارى موهبة سالفه الرائد ، جعلت مسرحياته أعجز من أن تسير بالمسرح الشعرى خطوات إلى الأمام .

ثم ظهرت حركة «الشعر الحر» بعد الحرب العالمية الثانية ، وإن سبقتها محاولات كثيرة فى الخروج على الإطار التقليدى على أيدى الرومانسيين زمان شوقى وبعده . وما لبث أصحاب هذا الاتجاه الجديد أن وجدوا أنفسهم بعد بضع سنين يدورون فى دائرة مغلقة من القصائد الذاتية أو الواقعية تستخدم أغلبها معجماً شعرياً مكرراً وأنماطاً محتذاه من الصور والمجازات والتجارب الشعرية . وهكذا حاول بعضهم الخروج من تلك الدائرة بالاتجاه إلى المسرح لعلهم يجدون فى مواقفه وشخصياته المتعددة وبنائه الرحب عوناً على مزيد من التطور والتجديد ، واستخراج كل ما فى «الشعر الحر» من مرونة وقدرة على الاقتراب من واقع الحياة »[1] .

ولا ينسى فى هذا الموقف أن يشير إلى رواد آخرين فى هذا الاتجاه ، مثل على أحمد باكثير ، وعبد الرحمن الشرقاوى [2] . كما لاينسى أن يشير إلى أوجه الشبه بين صلاح عبد الصبور وسابقيه فى الاستمداد من التاريخ . ويقدم دراسة فنية عميقة لمأساة الحلاج تبرز الإضافة التى قدمها الشاعر للتراث المسرحى الشعرى ، وتبين بعض أوجه القصور فيها [3] . يقول فى ختام الدراسة : «على أن المسرحية — بطابعها التجريدى الغالب ، وبطبيعة الحلاج الصوفى الهادئة المسالمة ، وغلبتها على سائر شخصيات المسرحية ومواقفها — لم تتح للشاعر — كما فكرنا — أن يراوح بين لحظات نفسية مختلفة ، أو يعبر عن صراع قوى ، بل ظلت عبارته الشعرية فى أغلبها

---

(١) أنظر المرجع السابق ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
(٢) « « نفسه ص ١٢٧ .
(٣) أنظر هذه الدراسة فى المرجع نفسه ص ١٢٦ — ١٧٣ .

على وتيرة واحدة باستثناء اقترابه من لغة الحياة أحياناً حين تتحدث بعض الشخصيات الشعبية ، واستخدامه لغة شعرية على لسان الشخصيات الأخرى» [(١)].

ويمضى فى دراسته للاتجاهات الحديثة للمسرح لما كان لها من أثر على تراثنا المسرحى المعاصر . وفى الوقت ذاته يقدم بإيجاز تطور المسرح العالمى حتى اليوم . فيقدم بيت الدمية من المسرح الاجتماعى للمسرحى النرويجى هنريك إبسن مع دراسة تحليلية وافية لها تضعها فى إطارها التاريخى وتشير إلى الإضافة التى قدمتها ، والفلسفة الاجتماعية التى صدرت عنها [(٢)]. ولكنه كما قلنا لا يتوقف عند هذا الحد بل يعرض لاتجاهات أخرى فى التأليف المسرحى فيعرض لمذهب التعبيرية فى المسرح ، وللمسرح الملحمى عند برنخت ، ومسرح العبث ، والمسرح التسجيلى . ويقدم لهذه الاتجاهات بقوله : «ظل التأليف المسرحى يخضع لمبدأ «المحاكاة» منذ أشار إليه أرسطو حتى أواخر القرن التاسع عشر . فقد كان الكتاب يؤمنون بأن الأدب محاكاة للطبيعة والحياة وأنه «مرآة» تعكس صورة الواقع . لذلك كان من أهم غايات الكاتب المسرحى أن يوهم المشاهد بالحقيقة ، وبأن ما يراه على خشبة المسرح ليس إلا صورة «تحاكى» ما يحدث فى واقع الحياة وزاد هذا الاتجاه وضوحاً فى المذهب الواقعى الذى يهدف بطبيعته إلى أن يكون الأدب صورة من الحياة لها — عن طريق الفن — دلالاتها الخاصة على النفس البشرية والمجتمع الإنسانى .

على أن بعض المؤلفين بدأوا فى أواخر القرن التاسع عشر يضيقون الأنماط الواقعية للشخصيات والأحداث ، وبما يكون فى الواقعية أحياناً من عرض مباشر قد لا يتحقق فيه كثير من عناصر الفن ، وأدرك بعضهم أن وجود الإنسان لا يتمثل فى مواجهته الخارجية للحياة والمجتمع بقدر ما يتمثل فى عالمه النفسى الباطنى ، وفى رؤيته الخاصة للأشياء . ومن هنا بدأت طلائع الحركة «التعبيرية» فى الفن والأدب على السواء .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧٣ .
(٢) أنظر المرجع نفسه ص١٨٦ — ٢٤٠ .

ومع أن الحركة لم تتضح وتتحدد معالمها إلا قبل الحرب العالمية الأولى ، فإن بذورها كانت قد أخذت تنمو على يد بعض الرواد الموهوبين ، كان أهمهم الكاتب السويدى المعروف أوجست سترندبرج (١٨٤٩ — ١٩١٢) ... »[1] . كما يقدم للاتجاهات المسرحية الأخرى ولا ينسى النماذج التطبيقية التى تمكن الدارس من الإلمام بخصائص هذه الاتجاهات .

لقد اضطررنا للإيجاز لأنه ليس من هدفنا التفصيل بل إلقاء نظرة عامة على الاتجاه النقدى للمؤلف بشأن المسرح ، ويستطيع الدارس أن يعود إلى ذلك بالتفصيل فى المرجع نفسه .

* * *

(١) المرجع نفسه ص ٢٤٣ .

قضايا المسرح فى الثمانينات

كان للتغير الاجتماعى والسياسى والاقتصادى فى مصر بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ بما دعت إليه من عدالة اجتماعية ، واتجاهات سياسية أن ظهرت مسرحيات كثيرة ومحاولات للتجريب أو الدعوة إلى مذهب سياسى معين . أو مذهب فنى معين لعل أصحابه رأوه أقرب إلى التعبير عن فكرهم أن نشأت مجموعة من القضايا التى تتصل بالمسرح .

وقد كتب الدكتور عبد القادر القط خمس مقالات بعنوان « من قضايا المسرح العربى » . وكانت المقالة الثالثة بعنوان « الشعر العمودى والمسرحية العصرية » ويركز الناقد على الحوار فى المسرحية الشعرية ، وما يمثل من صعوبة أمام المؤلف المسرحى الذى لا بد أن يطوع الشعر للغة الحوار التى تختلف مستوياتها باختلاف الشخصيات ، ويرى أن تلك المشكلة هى التى دفعت كتاب المسرح التاريخى إلى اللجوء إلى التاريخ والأسطورة ، للتغلب على تلك المشكلة على أساس أن المشاهد قد يقبل من الشخصية المسرحية أياً كان مستواها الاجتماعى لغة تفوق مستواها الحقيقى . أما الموضوع العصرى فيتطلب تلاؤماً بين المستوى الثقافى والفكرى والاجتماعى للشخصية وبين مستواها الاجتماعى، لغة تفوق مستواها الحقيقى . أما الموضوع العصرى

فيتطلب تلاؤماً بين المستوى الثقافى والفكرى والاجتماعى للشخصية وبين اللغة التى تنطق بها فى حوارها المسرحى . فيقول : « حين يبتعد الشاعر عن الماضى وجلال التاريخ ليكتب مسرحية عصرية تستمد أحداثها وقضيتها وشخصياتها من واقع العصر الذى يعيش فيه ، تواجهه مشكلة مألوفة فى كل ألوان الحوار الذى يدور على ألسنة شخصيات من واقع الحياة المعاصرة، على اختلاف طبقاتهم ودرجاتهم فى المجتمع والثقافة سواء أكان حواراً فى القصة القصيرة أم الرواية أو المسرحية . لكن المشكلة تغدو أكثر حدة فى المسرحية الشعرية التى ينبغى على الشاعر فيها أن يحتفظ بنقاء العبارة الشعرية ورصانتها وإيقاعها مهما تختلف طبيعة الشخصيات والمواقف . والمؤلف مطالب بأن يقيم ذلك التوازن الذى أشرنا إليه من قبل ، بين ضرورات الشعر العمودى وسماته الجوهرية . وأسلوب الشخصيات فى حديثها اليومى النثرى المألوف ، وقد أدرك الشعراء المسرحيون العرب طبيعة المشكلة وتجنبوا فى الأغلب كتابة المسرحية الشعرية العصرية ولجأوا إلى التاريخ والأسطورة »[1] . ثم ينتقل بعد ذلك إلى بيان تلك الصعوبة فى تناول أعمال من الحياة المعاصرة وذلك بدراسة لمسرحيتين تاريخيتين عصريتين الأولى « الست هدى » لأحمد شوقى . و « وأوراق الخريف » لعزيز أباظة . يقول عن « الست هدى » : « والست هدى » مسرحية فكاهية لا تصل فيها الفكاهة إلى مستوى الكوميديا المسرحية بالمعنى الصحيح ، ولكنها مع ذلك تلقى على الشاعر عبئاً جديداً إلى جانب إقامة ذلك التوازن بين طبيعة الشعر العمودى والموضوع العصرى ، هو تطويع الأسلوب الشعرى ليعبر عن الفكاهة العصرية دون أن يهبط إلى مستوى الركاكة أو النثر اليومى المألوف »[2] .

ويبين الناقد بوضوح إخفاق شوقى فى تحقيق ذلك التوازن ، بل إن محاولته تحقيق التوازن المنشود ، أخل بالبناء المسرحى نفسه ففقد العناصر الدرامية المطلوبة لكى يصبح العمل مسرحية ناجحة . يقول : بعد تحليل

(١) الشرق الأوسط ١٨/١١/١٩٨٥ ص ١٧ .
(٢) المصدر نفسه .

مستفيض للمسرحية : « وهكذا تظل المسرحية فى مشهديها الكبيرين بعيدة عن وقائع الحياة اليومية أو مشاهدها . فلا تفرض على الشاعر طبيعة الحوار اليومى إلا كلما أرادت بعض شخصيات المسرحية القليلة أن « تتفكه » بالاقتراب الحذر من مثل هذا الحوار .

وبهذا فرضت قضية اللغة أن تتخذ المسرحية هذا الشكل « التجريدى » الخالى من الأحداث والشخصيات والصراع . ولم يستطع شوقى هنا أن يحقق ما حققه من بعض عناصر المسرح فى مسرحياته التاريخية المعروفة . . »[١]

وفى مقال آخر يكمل الناقد ما بدأه هنا وبنفس العنوان - مقدماً مسرحية عزيز أباظة أوراق الخريف ، قائلا : « أود أن أتحدث اليوم عن تجربة أخرى مماثلة (أى مماثلة لتجربة شوقى التى تحدثنا عنها)[٢] للشاعر المسرحى عزيز أباظة فى مسرحيته « أوراق الخريف » ، وقد كان الشاعر شديد الوعى بالمزالق اللغوية والأسلوبية التى يمكن أن يقع فيها مؤلف المسرحية العصرية ، وبخاصة إذا كان من الذين يؤثرون فى مسرحياتهم التاريخية الاحتفال الزائد بانتقاء الألفاظ وتركيب العبارة على غرار أساليب الشعر العربى القديم »[٣] .

وربما كان دافع الدكتور عبد القادر القط من عرض هذه المسرحية هو ما أثار الأستاذ العقاد فى مقدمتها من حق الشاعر فى أن يعالج موضوعاً معاصراً بلغة شعرية ما دام يتمسك بالتعبير الصادق والتصوير الجميل ، وقد نقل الدكتور قول العقاد فى مقالته ، مبيناً أن العقاد قد نقل القضية إلى بعد آخر وهو بعد الفصحى والعامية ، وبأيهما يكتب الحوار ، بعد أن حسم الموضوع من زمن طويل ، يقول : « والعقاد بهذا القول ينقل القضية الخاصة التى يتحدث عنها المؤلف إلى قضية عامة مطلقة تتصل بالفصحى والعامية ، ، وبمعنى « الواقعية » فى الحوار المسرحى . وهذه قضية انتهى

---

(١) المصدر نفسه .
(٢) ما بين القوسين من إضافتنا .
(٣) الشرق الأوسط ٣٠/١١/١٩٨٥ ص ١٧ .

حولها الجدل منذ زمن بعيد وأصبح أغلب المشتغلين بالتأليف المسرحى يؤمنون بأن اللغة المسرحية ليس من المحتم أن تكون نظير اللغة التى يتحدث بها أشخاص المسرحية فى حياتهم اليومية ، بل يكفى أن تتاون الفصحى فى تركيبها وألفاظها حسب طبيعة الشخصيات ومستوياتهم الفكرية والاجتماعية ، أما القضية هنا فقضية محدودة تتصل بما يفرض على الشاعر من ضرورة الملاءمة بين مقومات الشعر العمودى ومقتضيات المسرح فى المشاهد والشخصيات العصرية . والشرط الذى يطلبه العقــاد من الشاعر شرط غير محدود الدلالة يمكن أن ينطبق بمفهومه العام على كل قول ، وكل فن . فإن التعبير الصادق والتصوير الجميل من صفات كل عمل أدبى أو فنى جيد . على اختلاف النقاد فى مفهوم الصدق والجمال»[1] . كما يعرض لرأى عمر الدسوقى فى هذا الشأن الذى لا يختلف فى جوهره عن رأى العقاد[2] . ويشير إلى رأى دقيق فى هذا الشأن للدكتور أحمد هيكل يقول فيه : « . . أما الدكتور أحمد هيكل فيختم دراسته الطويلة عن صلة الشعر بالمسرح بقوله : « لهذا كله نشد على يد الشاعر الكبير عزيز أباظة حين يكتب مسرحيات شعرية تاريخية . أما حين يكتب مسرحية واقعية محلية ، فنحن نضن بعبقريته أن تبدد طاقاتها فى عمل لم تخلق له . ونحن لذلك مضطرون إلى أن نصارحه بأنه فى هذا كالغدير الرقراق الذى يتسرب فى الرمال ، أو كالطائر الغرد الذى يغنى وقت قصف الرعود »[3] .

وينتهى الدكتور عبد القادر القط إلى بيان إخفاق عزيز أباظة . إخفاقاً بيناً بسبب عجزه عن تطويع اللغة لمقتضيات البناء المسرحى وبخاصة الحوار وإن كان موضوعه مخالفاً لموضوع مسرحية أحمد شوقى ، وأقرب إلى موضوع المسرحيات التاريخية[4] .

---

(١) المصدر نفسه .
(٢) » »
(٣) » »
(٤) » »

ولا يترك تلك القضية حتى يقتلها بحثاً فى مقالة ثالثة يقول فى مطلعها :
« أشار الشاعر عزيز أباظة وهو يتحدث عن العوائق التى تعترض سبيل الشاعر حين يكتب مسرحية عصرية فى الشعر التقليدى ، إلى الفرق الكبير بين لغة الخطاب ولغة الشعر فى الوطن العربى ، وأوضح أن هذا الفرق فى اللغات الأوربية يقل إلى حد يبيح للشاعر الغربى أن يدير الحوار بين شخصيات عصرية دون حرج كبير .

والحق أننا لا بد أن نضيف إلى ذلك عائقاً أكثر شأناً هو الفرق بين طبيعة الشعر العربى نفسه وطبيعة الشعر الأوربى . وقد أشرت من قبل إلى قيمة جوهرية من قيم الشعر العربى ظلت معياراً أساسياً للتمييز بين جيد الشعر ورديئه ، هى ما أطلق عليه النقاد أحياناً « الرصانة » ، أو الجزالة ، أو متانة النسج ، أو « حسن السبك » ، وكلها صفات تدل على بناء العبارة الشعرية على ألفاظ مختارة فى نسق من الإيقاع الخاص يميزها تماماً عن النثر . فإذا اختل هذا البناء واقتربت طبيعة البنية الشعرية من طبيعة العبارة النثرية رمى الشعر بما اصطلح على تسميته بالركاكة »[1] .

وبعد بيان الاختلاف الواضح أو الشديد بين لغة الشعر والنثر فى الأدب العربى يعود إلى مقارنة تكشف وجه الخلاف بين لغة الشعر الغربى ولغة الشعر العربى فيما يتصل بالاقتراب من النثر والبعد عنه . فيقول : « ولم يكن الشاعر العربى مطالباً فى أكثر الأحوال — فى شكل القصيدة — أن يقترب كثيراً من لغة الحديث إلا فى بعض ألوان خاصة من الشعر كالفكاهة والإخوانيات ، وبعض ألوان خاصة من الهجاء . أما الشعر الأوربى فإن مفهوم « المعجم الشعرى » فيه وطبيعة وزنه المرن ، وتمرسه منذ البداية بألوان كثيرة من الحوار فى غير الشكل المسرحى ، كل ذلك أعفاه من معيار الرصانة والجزالة فى الشعر العربى ، وأتاح أن يخلط بين أساليب مختلفة المستوى من التعبير . ومع أن عزيز أباظة يقول فى مقدمة مسرحيته إنه لضرورة الموضوع العصرى قد استخدم ألفاظاً وأساليب ما كان ليستخدمها

---

(١) الشرق الأوسط ١٩٨٥/١٢/٢ ص ١٣ .

فى المسرحية التاريخية . فإن مثل هذه الألفاظ تظل شيئاً متناثراً غير ملحوظ فى ثنايا الأسلوب الرصين الذى يغلب على حوار المسرحية »[١] . .

وينتهى إلى القول : « وهكذا تجنب الشاعر باختياره للموضوع والشخصيات ضرورة التوفيق الحقيقى بين الشعر والواقع العصرى . كما تجنب ذلك شوقى ببناء مسرحيته « الست هدى » على الموقف الثابت المجرد الذى يتخذ فيه الحوار فى الأغلب صورة السرد والحكاية »[٢] .

* * *

(١) المصدر نفسه .
(٢) » » »

مستقبل المسرح

ومن القضايا المسرحية التي يتناولها بالدراسة قضية مستقبل المسرح وذلك في مقالة بعنوان «رأى . . في مستقبل المسرح» ويستهلها بقوله : «سأل الكاتب المسرحي السويسرى المعروف دورنيات أثناء زيارته للقاهرة منذ أسابيع – عن رأيه في مستقبل المسرح ، فأجاب : بأنه يوشك أن ينقرض وأن يتخلى عن مكانه الفنى الراسخ لفنون التمثيل المصورة الجديدة وبخاصة في التليفزيون .

وقد يبدو هذا الرأى مسرفاً في التشاؤم عند عشاق المسرح ، وقد يبدو مبالغاً في قدرة تلك الوسائل الجديدة على اجتذاب رواد المسرح إلى حد القضاء عليه ، لكن الأزمة التي يعانيها المسرح في السنوات الأخيرة تكاد تنبىء بأن هذا المصير ليس بمستغرب على المدى البعيد»[1] .

ويربط بين أزمة المسرح العالمي وبين أزمة المسرح المصرى الذى استدعى أن تعقد من أجلها ندوات متتالية في التليفزيون المصرى ، والمنتديات الأدبية المصرية ، وأن تكتب فيها المقالات العديدة في الصحف والمجلات «

(١) الشرق الأوسط ١٩٨٦/١/١٣ ص ١٣ .

ويشير إلى أن المتناقشين حول تلك الأزمة لم يغفلوا أثر المناقشة غير المتكافئة بين المسرح والتليفزيون غير أن أحداً منهم لم يبلغ به التشاؤم حدا يجعله يوقن بأن المسرح أوشك على الزوال حقاً [١] .

ويقف أمام أزمة المسرح فلا ينكر أنها أزمة فعلية تهدد المسرح تهديداً خطيراً ، وهو يقصد هنا المسرح العالمي والمصرى على السواء فيقول : « على أن المرء إذا خلص من هذا الارتباط النفسى والفكرى بالمسرح ونظر إلى وضعه فى السنوات الأخيرة نظرة موضوعية خالصة . لا بد أن يدرك أن فى رأى دورنيات شيئاً غير قليل من الصدق . حقاً . قد لا يبلغ كساد المسرح حد الموت أو الانقراض . لكنه قد يصبح بعد سنين فنا « عتيقاً » لا يقبل عليه إلا طائفة خاصة من المثقفين الذين يرتبط لديهم المسرح بالعمل الأدبى والكلمة المكتوبة . والقدرة الشخصية المتجددة لدى الممثل فى فى مواجهة جمهوره بإبداعه ليلة بعد ليلة . . »[٢] .

ثم يورد عقب ذلك عدة أسباب تكشف — فى رأيه — عن أزمة المسرح وهو يؤمن بأن هذه الظاهرة لها أسباب متعددة ولكن الدارسين لم يلتفتوا إلى سبب يراه هو السبب الجوهرى ؛ فيقول : « لكن من بين هذه الأسباب سبباً لا يوجه إليه الباحثون أنظارهم يتصل بطبيعة المسرح وما جد عليه فى التأليف ، والتمثيل والإخراج من اتجاهات جعلته أضعف من أن يصمد أمام منافسة التمثيلية المصورة ، إذ حرمته من عنصر جذب أساسى كان يشد إليه رواده ، ويجدون من خلاله متعة لا يجدونها فى الصورة ، فمن قبل التليفزيون واجه المسرح الفيلم السينمائى وصمد للمنافسة ، وظل للمسرح سحره الخاص الذى لا يقاس إليه أثر السينما بكل إمكاناتها فى الحركة والسرعة والمناظر الشاملة ، والقرب والبعد ، وتصوير مشاهد الواقع فى المجتمع والطبيعة . ذلك لأن المسرح كان قائماً حينذاك — فى النص والتمثيل والإخراج — على مبدأ « المحاكاة » وإيهام المشاهد بأن ما يراه على خشبة المسرح حقيقة

(١) أنظر المصدر نفسه .
(٢) المصدر نفسه .

واقعة تحدث فى اللحظة التى يراها فيها ، وكان من غاية العرض المسرحى أن يصل بالمشاهد إلى حد « الاندماج » مع أحداث المسرحية وشخصياتها ، وكأنهم شخصيات حقيقية يتعاطف مع بعضهم وينفر من بعضهم ، ويتابع ما يجرى فى حياتهم من وقائع بكثير من اللهفة والإشفاق . وكانت المقارنة بين الصورة فى السينما والوجود البشرى الملموس فى المسرح تجىء دائماً فى صالح المسرح ، ومهما تبلغ المتعة والإثارة عند مشاهد الفيلم فقد كان يغلب عليه الشعور بهذا العنصر الإنسانى الناقص . وبخاصة إذا كان مشاهداً على شىء من الثقافة والنضج الوجدانى »[1] .

ولكن التجديد الذى أدخل على المسرح أفقده القدرة على منافسة التليفزيون ، إذ أن المذاهب الجديدة أخذت تقضى على عنصر المحاكاة والإيهام بالحقيقة ، كما تحول التمثيل عن طبيعته القديمة ، وفقد الممثل دوره القديم الذى كان يشد الممثل إليه[2] . وانتقلت هذه المذاهب الجديدة إلينا : « وانتقلت هذه الاتجاهات الجديدة إلى المسرح العربى منذ الستينات فنبذ المخرجون الإخراج التقليدى ، وقل عندهم الاهتمام بالمشاهد والأثاث وأخرجوا الممثلين إلى خشبة المسرح من بين صفوف المشاهدين ، وحركوهم فى مجموعات « تشكيلية » تقصد إلى تأثيرات جمالية أكثر من قصدها إلى الإيحاء بالواقع . وعمد الممثلون فى كثير من الأحيان إلى مخاطبة المشاهدين محاولين أن يشركوهم بالرأى فيما يشاهدون »[3] .

وبعد أن يشير إلى دخول دعوات جديدة إلى مجال المسرح كمسرح السامر والمسرح المرتجل وغيرها من الدعوات التى تعنى أو تتطلب تخلى المسرح عن الإيهام بالحقيقة ، وبعد أن يشير إلى فقدان الممثل لدوره القديم القائم على البراعة . يقول : « وهكذا فقد المسرح — حين فقدت الشخصية الإنسانية شأنها فيه — قدرته . على منافسة التمثيلية المصورة ، ولم يعد وجود

---

(١) المصدر نفسه .
(٢) » » .
(٣) » » .

الممثل الحقيقي « بلحمه ودمه » عامل جذب . . . ما دام الأمر عند المشاهدين لا يعدو أن يكون مجرد تمثيل تتساوى فيه الحقيقة بالصورة . إذ أصبح الممثلون — باختفاء عنصر الإيهام — صوراً هم أنفسهم لقضية مطروحة من الواقع في قالب تمثيلي . ولم يستطع المسرح في ظل هذا الوضع الجديد أن يصمد أمام التمثيلية المصورة في التليفزيون كما صمد من قبل أمام الأفلام في السينما . وقد يكون من بين عوامل البقاء للمسرح ما يخلقه « التلقي الجماعي » لدى الفرد من شعور بالمشاركة والانتماء وهو يشاهد المسرحية وسط جمهور كبير يحس معهم بإحساسهم نفسه في لحظة واحدة ، لكن هذا الشعور قد يتضاءل بمرور الزمن ، وما تجلبه التحولات الاجتماعية من تغير في مستويات المشاهدين وأذواقهم تصعب معه المشاركة القائمة على تقارب في مستوى الفكر والوجدان والوعي الفني »[1] .

ويشير إلى عوامل أخرى ويذكر من بينها عاملا لاينتمي إلى الفن وهو عامل الراحة التي يستمتع مشاهد التليفزيون جالساً في بيته ويقترح إنشاء مسارح محلية صغيرة في أحياء المدينة ، تسهل على المشاهد الذهاب إليها دون مشقة ، ويقوم بالتمثيل فيها ممثلون ليس من الضروري أن يكونوا من كبار الممثلين[2] .

* * *

(١) المصدر نفسه .
(٢) » » .

مراجع البحث

١ — ابن رشيق . العمدة حـ ١ ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت لبنان . طبعة ٥ ، ١٩٨١ .

٢ — أبو الفرج الأصبهانى . الأغانى حـ ١ ، مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى . القاهرة د . ت .

٣ — الآمدى . الموازنة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٤ .

٤ — ستانلى هايمن ، النقد الأدبى ومدارسه الحديثة حـ ٢ ، ترجمة إحسان عباس وآخرين .

٥ — رمسيس عوض ، ماذا قالوا عن أهل الكهف ؟ الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ، ١٩٨٦ .

٦ — رينيه ويليك . مفاهيم نقدية ، ترجمة دكتور محمد عصفور ، عالم المعرفة الكويت . ١٩٨٧ .

٧ — القاضى الجرجانى . الوساطة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين دار العلم بيروت لبنان . د . ت .

٨ — شوقى ضيف . التطور والتجديد فى الشعر الأموى . الطبعة الخامسة . دار المعارف القاهرة . ١٩٧٣ .

٩ — طه حسين . فى الأدب الجاهلى . دار المعارف . القاهرة طبعة ١٥ ، ١٩٨٤ .

١٠— طه حسين . حديث الأربعاء حـ ١ ، طبعة ١٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

١١— عبد الرزاق الهلالى . الزهاوى فى معاركه — الأدبية والفكرية ،

منشورات وزارة الثقافة والإعلام . الجمهورية العراقية . دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ .

١٢– د.عبدالقادر القط . مفهوم الشعر عند العرب . ترجمة دكتور عبدالحميد القط . دار المعارف . القاهرة ، ١٩٨٢ .

١٣– د.عبدالقادر القط . في الأدب العربي المعاصر . مكتبة مصر القاهرة طبعة ١ ، ١٩٥٥ .

١٤– د . عبد القادر القط . قضايا ومواقف . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . ١٩٧١ .

١٥– د . عبد القادر القط . في الأدب العربي الحديث . مكتبة الشباب القاهرة طبعة ١ ، ١٩٧٨ .

١٦– د . عبد القادر القط . ذكريات شباب . ديوان شعر . مكتبة مصر . القاهرة . ١٩٥٨ .

١٧– د . عبد القادر القط . في الشعر الإسلامي والأموي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت . لبنان ، ١٩٧٨ .

١٨– د . عبد القادر القط . من فنون الأدب (المسرحية) . دار النهضة العربية . بيروت . لبنان ، ١٩٧٨ .

١٩– د . عبد القادر القط . نصوص انجليزية في الأدب العربي الحديث للدراسة والترجمة . دار النهضة العربية . بيروت لبنان ، ١٩٧٨ .

٢٠– د . عبد القادر القط . الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر دار النهضة العربية . بيروت لبنان ، ١٩٧٨ .

٢١– عز الدين إسماعيل . قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر . دار الفكر العربي ، ١٩٨٠ .

٢٢– قدامة بن جعفر . نقد النثر . المكتبة العلمية ، بيروت لبنان ، ١٩٨٠ .

٢٣– محمود السعدني ، مسافر على الرصيف . مركز الأهرام للترجمة والنشر . القاهرة ، طبعة ٢ ، ١٩٨٧ .

٢٤– مصطفى عبد اللطيف السحرتى . دراسات نقدية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٧٣ .

٢٥– يوسف نوفل . رؤية النص الإبداعى بين الداخل والخارج . دار النهضة العربية . القاهرة ، ١٩٨٤ .

المجلات والصحف والدوريات

١ – د . عبد القادر القط . النقد العربى القديم والمنهجية . مجلة فصول القاهرية . المجلد الأول . العدد الثالث . أبريل ١٩٨١ .

٢ – د . عبد القادر القط . من قاتل المجنون ؟ مجلة إبداع العدد السادس يونية . ١٩٨٦ .

٣ – د . عبد القادر القط . الشعر والمسرحية الشامة (الأميرة التى عشقت الشاعر) . مجلة إبداع ، العدد ١١ ، السنة الأولى نوفمبر ، ١٩٨٣ .

٤ – د . عبد القادر القط . مشهدان من مسرح معين بسيسو الشعرى ، مجلة إبداع . العدد ٧ ، السنة الثالثة . يولية ، ١٩٨٥ .

٥ – د . عبد القادر القط . الجدران وموهبة روائية جديدة . مجلة إبداع العدد الرابع . السنة الثانية ابرايل ، ١٩٨٤ .

٦ – د . عبد القادر القط . ديروط الشريف . مجلة إبداع . العدد ٣ السنة الثالثة ، مارس ، ١٩٨٥ .

٧ – د . عبد القادر القط . الفراشة . مجلة إبداع العدد ١١ ، نوفمبر ، ١٩٨٧ .

٨ – د . عبد القادر القط . الكتابة والرمز فى قصص عبد الله الطوخى ، مجلة إبداع ، العدد ٦ ، ٧ ، السنة الأولى يونيو ويوليو ، ١٩٨٣ .

٩ – د . عبد القادر القط . الشخصية المحورية فى روايات مجيد طوبيا ، مجلة إبداع ، العدد الخامس ، السنة الأولى ، مايو ١٩٨٣ .

١٠– د . عبد القادر القط . البحر موعدنا ، مجلة إبداع . السنة الأولى ، العدد الثانى ، فبراير ١٩٨٣ .

١١– د. عبد القادر القط . حصاد عام . مجلة إبداع ، السنة الأولى ، ديسمبر ، ١٩٨٣ .

١٢– د. عبد القادر القط . هذه المجلة . مجلة إبداع . العدد الأول . للسنة الأولى يناير ، ١٩٨٣ .

١٣– د. عبد القادر القط . هذه المجلة وهؤلاء الكتاب فى الصحافة الأدبية . مجلة إبداع . العدد العاشر . السنة الثالثة ، أكتوبر ، ١٩٨٥ .

١٤– د. عبد القادر القط . قالت ضحى ، بين الأسطورة والواقع ، مجلة إبداع . العدد الثالث . السنة الرابعة . مارس ، ١٩٨٦ .

١٥– د. عبد القادر القط . الحداثة فى الشعر . العدد الخامس السنة الرابعة ، مجلة إبداع مايو ، ١٩٨٦ .

١٦– د. عبد القادر القط . محمود دياب الكاتب المسرحى ، مجلة إبداع ، العدد الثانى . السنة الثانية فبراير ، ١٩٨٤ .

١٧– د. عبد القادر القط . فلاح التليفزيون . مجلة القاهرة . العدد السابع ، مارس ١٩٨٥ .

١٨– د. عبد القادر القط . الإمام مالك والمسلسل الدينى ، مجلة القاهرة ، العدد ١٤ مايو ، ١٩٨٥ .

١٩– اشكالية الثقافة عند الدكتور عبد القادر القط (حوار أجرته معه ، اعتماد عبد العزيز) . مجلة القاهرة . العدد ٢٢ يولية ، ١٩٨٥ .

٢١– إبراهيم عبد الرحمن محمد . التفسير الحضارى للأدب « فى الأدب الإسلامى والأموى » للدكتور عبد القادر القط . مجلة الشعر القاهرة ، ١٩٧٦ .

٢٢– إبراهيم عبد الرحمن محمد . فى الأدب العربى الحديث مقدمة لكتاب الدكتور عبد القادر القط فى الأدب العربى الحديث . مكتبة الشباب ١٩٧٨ .

٢٣– إبراهيم عبد الرحمن محمد ، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر للدكتور عبد القادر القط . المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد الأول . شتاء ، ١٩٨١ .

٢٤– د . عبد القادر القط . الآتى ورشق السكين . الشرق الأوسط ، الاثنين ٢٧ /١ / ١٩٨٦ .

٢٥– د . عبد القادر القط ، الزمن والشمس اللذيذة . الشرق الأوسط ، ٦ / ١ / ١٩٨٦ .

٢٦– د . عبد القادر القط . الحفلة . الشرق الأوسط ٢٧ / ٢ /١٩٨٦ .

٢٧– د . عبد القادر القط . الشخص الثالث . الشرق الأوسط ، ٣٠/ ١٢/ ١٩٨٥ .

٢٨– د . عبد القادر القط . الشرق الأوسط ، العدد ٢٥٠٢ ، ٧ / ١٠/ ١٩٨٥ .

٢٩– د . عبد القادر القط . الليالى الطويلة . الشرق الأوسط ، ٢٥٠٥ ، ٧ /١٠ / ١٩٨٥ .

٣٠– د . عبد القادر القط ، أحراش المدينة . الشرق الأوسط ، ٢٨/ ١٠/ ١٩٨٥ .

٣١– د . عبد القادر القط . النجوم العالية . الشرق الأوسط . العدد ٢٦٣١ ، ١٠ /٢/ ١٩٨٦ .

٣٢– د . عبد القادر القط . مدينة الموت الجميل . الشرق الأوسط ، العدد ٢٦٥٩ ، ١٠/ ٣ / ١٩٨٦ .

٣٣– د . عبد القادر القط ، الشرق الأوسط ، ٢١ /١٠/ ١٩٨٥ .

٣٤ – د . عبد القادر القط . الشعر العمودى والمسرحية العصرية ، الشرق الأوسط ، ١٨ /١١ / ١٩٨٥ .

٣٥– د . عبد القادر القط . الشعر العمودى والمسرحية العصرية ، الشرق الأوسط ، ٢٥ /١١ / ١٩٨٥ .

٣٦– د. عبد القادر القط . الشعر العمودى والمسرحية العصرية ، الشرق الأوسط ، ٢/١٢/ ١٩٨٥ .

٣٧– د. عبد القادر القط . رأى فى مستقبل المسرح . الشرق الأوسط ، ١٣/١/ ١٩٨٦ .

٣٨– د. عبد القادر القط . مالك الحزين . الشرق الأوسط ، العدد ٢٦٨٠ فى ٣١/٣/ ١٩٨٦ .

٣٩– د. عبد القادر القط . طابور المياه الحديدية . الشرق الأوسط ، ٣/٢/ ١٩٨٦ .

٤٠– د. عبد القادر القط . هى وهو . الشرق الأوسط العدد ٢٦٦٦ ، ١٧/٣/ ١٩٨٦ .

٤١– د. عبد القادر القط . الموت مدى الحياة . الشرق الأوسط ، ٢٠/١/ ١٩٨٦ .

٤٢– د. عبد القادر القط . المسافة بين السيف والعنق – الشرق الأوسط . ٢٨/٤/ ١٩٨٦ .

٤٣– د. عبد القادر القط . على باب الأميرة . الشرق الأوسط ، ٣/٣/ ١٩٨٦ .

٤٤– د. عبد القادر القط . عينان على الطريق . الشرق الأوسط ، ١٤/٤/ ١٩٨٦ .

فهرس

رقم الإيداع ٨٨/٨٧٢٤ — الترقيم الدولى ٨ — ٠٣٠ — ٥٠٥ — ٩٧٧